

LA PEINTURE PAR LES MOTS
CHEZ GAUGUIN, VAN GOGH, MOREAU, REDON, LÉGER

by

Béatrice A. Vernier-Larochette

Submitted in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy

at

Dalhousie University
Halifax, Nova Scotia
June 2005

© Copyright by Béatrice A. Vernier-Larochette, 2005



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-16707-6
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-16707-6

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

DALHOUSIE UNIVERSITY

To comply with the Canadian Privacy Act the National Library of Canada has requested that the following pages be removed from this copy of the thesis:

Preliminary Pages

Examiners Signature Page (pii)

Dalhousie Library Copyright Agreement (piii)

Appendices

Copyright Releases (if applicable)

Je dédie cette thèse à Anna Prévot-Le Port (1895-1969) et Charlotte Prévot (1897-1976); femmes de condition modeste à qui la vie a refusé l'accès aux études supérieures et dont le souvenir m'a accompagnée tout au long de la rédaction de cette thèse.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	vi
Abstract	vii
Remerciements	viii
I – Introduction	1
II - Paul Gauguin (1848-1903): l'écriture de la reconnaissance	14
III - Vincent Van Gogh (1853-1890): la lettre, validation d'une existence	67
IV - Gustave Moreau (1826-1898): écrit d'autoconviction	127
V - Odilon Redon (1840-1916): l'écrit comme quête de soi	175
VI - Fernand Léger (1881-1955): l'écriture témoin	217
VII - Conclusion: écriture stabilisatrice d'un geste artistique incertain mais nécessaire	268
Bibliographie choisie	294

RÉSUMÉ

Si les écrits des peintres ont parfois fait l'objet d'études pertinentes, celles-ci n'ont été effectuées jusqu'à présent que dans une optique biographique, comparative (écrit versus peinture) ou psychanalytique. Nous tentons dans cette étude de comprendre ce qui pousse les artistes à s'exprimer à l'écrit, en particulier, Gauguin, Van Gogh, Moreau, Redon et Léger, artistes appartenant à la période fin dix-neuvième siècle début vingtième siècle, époque riche en changements sociaux et esthétiques.

Alors que la correspondance d'écrivains a souvent été considérée comme "le laboratoire de l'œuvre" où l'épistolier informe le destinataire de ses projets, nous tentons de voir si l'écriture de peintres ne participe pas d'une aventure qui se situe au-delà du travail plastique proprement dit. Nous constatons en effet que l'incompréhension fréquente de leur production artistique les pousse à intensifier leur expression écrite pour mieux expliquer leur démarche à autrui.

Le but de cette étude est donc de montrer d'abord l'importance de l'activité écrite des peintres par rapport à leur œuvre et au public, démarche qui nous permettra de dégager la motivation de chaque geste scriptural et sa pertinence face à l'abondance et la diversité de la production picturale de chacun des grands artistes qui fournissent notre corpus.

Notre travail, qui consacre un chapitre à chaque peintre, s'intéresse à tous les types d'écrits (intimes ou publics) et s'appuie sur différentes études théoriques, critiques consacrées à la correspondance, au journal intime et à l'écrit autobiographique. Notre analyse est également renforcée par les réflexions d'auteurs en rapport avec l'altérité et l'écriture, tels que Barthes, Heidegger, Genette, Todorov, Sartre, Lévinas, Blanchot. L'exploration de notre sujet chez cinq peintres occupant une période d'un siècle nous aide à en dégager une vue synthétique.

L'écriture aide ces cinq artistes à prendre conscience de toutes les forces qui entrent en jeu dans le processus complexe de l'acte de création pour ainsi en concilier les diverses implications et être à même de mieux l'affronter. De plus, leur écrit qui se présente au début comme une quête légitime de la compréhension de leur travail par l'autre, se double d'une quête ontologique personnelle afin de réaffirmer vis-à-vis d'autrui une identité intime parfois étonnamment fragile.

ABSTRACT

Thus far, the writings of painters have been subjected to various studies conducted with either biographical, comparative (writing versus painting) or psychoanalytic aims. In this study, we will try to understand what motivates the writings of five painters - Gauguin, Van Gogh, Moreau, Redon and Léger – dating back to the end of the nineteenth and beginning of the twentieth century, a rich period full of social and esthetic changes.

Whereas the correspondence of writers has very often been considered as « le laboratoire de l'œuvre » where the writer informs the reader about his projects, we will try to see if the writing of painters might very well participate in an adventure beyond their pictural work. We should however note that a frequent lack of understanding about their paintings may lead them to increase their written expression in order to better explain their esthetic goals.

The aim of this study is to show the importance of writing for artists in relation to their paintings and the public, an approach that will help us to uncover the motivation of their written work and its relevancy to the diversity of their plastic productivity.

Rather than be limited to a particular theory, our research which considers many kinds of writings (personal and public), relies on different theoretical and critical studies devoted to the correspondence, diary and autobiography. Our study also relies upon the thoughts of various writers in accordance with the concept of alterity and writing, writers such as Barthes, Heidegger, Genette, Todorov, Sartre, Levinas, Blanchot. The exploration of our subject in relation to five painters, whose collective works span one century, will help establish an overall view that will allow us to assert the various motivations of writing.

For these five painters, the act of writing contributes to making them aware of all the forces involved in the complex act of creation, therefore helping them to better face these forces. If writing is at the beginning a legitimate quest to see their plastic works understood by others, it also becomes a personal ontological quest to reaffirm a sometimes surprisingly fragile identity.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer toute ma gratitude au directeur de cette étude, Monsieur Michael Bishop, pour la confiance qu'il m'a témoignée et pour les remarques judicieuses qu'il m'a prodiguées lors de la rédaction de ce travail et de sa révision.

Je remercie mes quatre enfants Antoine, Anne-Claire, Nathanaël et Simon qui me sont une source d'inspiration quotidienne.

Je remercie mes amies Sophie et Marie-Noëlle d'avoir été présentes pour m'écouter et m'encourager pendant les derniers moments de rédaction.

Je remercie le conseil de la bourse Killam de son aide financière qui m'a permis de démarrer cette recherche dans d'excellentes conditions.

Enfin, avec ce travail, j'achève un parcours difficile mais passionnant, commencé en 1994 lors de mon entrée en première année à l'université Acadia, parcours qui n'aurait pu s'accomplir sans le soutien de tous les professeurs et des bibliothécaires que j'ai côtoyés. Qu'ils en soient ici chaleureusement remerciés.

I

INTRODUCTION

L'écrivain dit presque tout pour être compris. Dans la peinture, il s'établit comme un pont mystérieux entre l'âme des personnages et celle du spectateur. Il voit des figures, de la nature extérieure; mais il pense intérieurement, de la vraie pensée qui est commune à tous les hommes: à laquelle quelques-uns donnent un corps en l'écrivant, mais en altérant son essence déliée.¹

Delacroix met ici en valeur non seulement la différence qu'il ressent en tant qu'auteur entre l'expression écrite et picturale, mais aussi celle que perçoit le récepteur du travail. Il exprime ici une double difficulté pour l'artiste: celle de transmettre exactement sa pensée au niveau pictural et celle de l'interprétation que le spectateur en fera, que le peintre estime souvent erronée. En nous intéressant aux écrits de différents artistes, nous avons constaté que cette préoccupation y est récurrente et qu'elle motive la plupart du temps leur geste scriptural afin de concilier ce double problème.

Les Arts au tournant du vingtième siècle

Cette étude s'intéresse aux écrits de peintres appartenant à la période fin dix-neuvième siècle début vingtième siècle en France, période fascinante à bien des égards, pour les changements survenus tant au niveau social qu'au niveau esthétique. En effet la révolution industrielle, le développement d'une classe ouvrière et la venue de trois guerres

¹ Eugène Delacroix, Journal intime (Paris: Librairie Plon, 1980) 29.

transformeront radicalement le paysage social et politique de cette époque, provoquant alors de grands changements dans l'éthique et l'esthétique picturales et scripturales. Il est manifeste que ces événements modifient chez l'artiste et l'écrivain leur conception de la transposition du monde réel.

Il y a ainsi parallèlement à la révolution industrielle, une révolution intellectuelle, avec remise en cause de l'académisme en littérature et en peinture, que certains attribuent au courant romantique. Les adeptes de ce mouvement prônent l'individualisme, ce qui entraîne par la suite une idée d'indépendance vis-à-vis des ordres établis en particulier de l'académisme en peinture. Cette époque² voit alors l'émergence d'une nouvelle expression littéraire et artistique où impressions, rêves, vision personnelle d'un objet sont revendiqués par les artistes; tendances qui prendront au niveau plastique les noms d'impressionnisme, néo-impressionnisme, symbolisme, fauvisme, cubisme, surréalisme, expressionnisme et art abstrait. Enthousiastes face à ces projets et convaincus du bien-fondé de leur démarche, les artistes nous révèlent cependant dans leurs écrits que l'évolution esthétique qu'ils recherchent et qu'ils revendiquent n'est pas sans leur poser des problèmes à cause d'une réception souvent mitigée de leur travail. Paul Signac (1863-1935), chef de file des néo-impressionnistes résume, de la façon suivante, ce qui déroutait le plus le public à l'époque:

Devant la peinture de Delacroix, ce qui exaspérait tant de gens, c'était moins la fureur de son romantisme que des hachures et sa couleur intense; devant la peinture des impressionnistes, c'était la nouveauté de leurs virgules et de leur colorations. Et, dans l'apport des néo-impressionnistes, ce qui a dérouté, c'est – plus encore que la division de la touche – l'éclat insolite de leurs toiles.³

² Comme le souligne Pierre Nora dans son introduction historique au XIX^e siècle: "Ce qui fait son unité, c'est d'être tout entier marqué du signe de la Révolution," Dominique Rincé et Bernard Lecherbonnier, Littérature XIX^e siècle, (Paris: Editions Nathan, 1986) 3.

³ Paul Signac, D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme (Paris: Editions Hermann, 1978) 154.

Il faut dire, comme le note Roman Jakobson que “Le peintre novateur doit voir dans l’objet ce qu’hier encore on ne voyait pas, il doit imposer à la perception une nouvelle forme.”⁴ Ainsi, dans la riche réflexion de nos peintres, plutôt que d’analyser leurs écrits par rapport à leur esthétique picturale, il nous paraît plus opportun de nous intéresser à l’individu qui se situe derrière la toile et ses écrits. Nous tentons donc de saisir ses préoccupations, ses angoisses, ses fascinations afin de répondre à la question: qu’est-ce qui motive son geste scriptural?

Création et réception d’une œuvre: l’importance du lien d’altérité du peintre à son tableau et au public

La correspondance d’écrivains ayant souvent été considérée comme “le laboratoire de l’œuvre,”⁵ où l’épistolier informe le destinataire de ses projets, nous tentons de voir s’il en est ainsi chez les peintres ou bien si leur écriture ne participe pas d’une aventure qui se situe au-delà de leur travail. Nous nous intéressons ainsi au rôle de l’écriture dans le rapport d’altérité très particulier qui lie le peintre à la fois à son travail et au récepteur de son œuvre, car ces deux entités (tableau, public) sont bien souvent au coeur de sa réflexion écrite comme nous l’avons déjà constaté avec Delacroix.

Il est nécessaire de rappeler ici que le travail artistique est conçu comme comprenant deux phases essentielles: la réalisation du travail (élaboration mentale puis concrétisation de la peinture) et la réception de celui-ci par le peintre lui-même ou le spectateur (public/critique) qui, par son approbation ou son refus, le fait alors exister ou disparaître. C’est ainsi que l’un des protagonistes du roman L’Invitée de Simone de Beauvoir caractérise la validité de l’œuvre d’art: “Le vrai peintre, c’est celui dont l’œuvre

⁴ Roman Jakobson, Questions de poétique (Paris: Editions du Seuil, 1973) 33.

⁵ Geneviève Haroche-Bouzinac, L’Epistolaire (Paris: Librairie Hachette, 1995) 113.

est vraie... une œuvre devient vraie en se faisant connaître.”⁶ Etienne Gilson souligne d’ailleurs le parcours délicat du travail artistique lui-même: “Car il est vrai qu’outre son mode physique d’existence, une peinture a celui d’une chose appréhendée comme telle, ou saisie comme objet d’une expérience esthétique, mais elle a aussi celui d’une œuvre à faire, puis, une fois faite, celui d’une œuvre à vendre...”⁷ Lorsqu’on considère l’écrit d’un artiste en rapport avec sa production artistique, nous observons qu’il se situe soit dans le contexte de l’élaboration du travail, soit au moment de sa réception; dans les deux cas l’écrit étant destiné à autrui ou à lui-même. Nous constatons que les réflexions qu’engendre la réception de l’œuvre sont d’ailleurs très riches et révèlent l’importance du public pour le peintre. Umberto Eco remarque dans son ouvrage L’Œuvre ouverte, qu’un travail plastique n’est pas simplement un objet en soi mais s’offre aussi à l’interprétation des spectateurs: “... l’artiste qui produit sait qu’il structure à travers son objet un message: il ne peut ignorer qu’il travaille pour un récepteur. Il sait que ce récepteur interprétera l’objet-message en mettant à profit toutes ses ambiguïtés...”⁸ Ces multiples interprétations qu’offre le récepteur ne peuvent que faire réagir les artistes qui trouvent alors dans l’écrit un moyen pour “répondre” aux commentaires que suscite leur travail.

Nous constatons en effet que l’incompréhension fréquente de leur production artistique, les pousse à intensifier leur expression écrite, pour justifier et expliquer leur entreprise, et se sentir encore exister aux yeux du public. Cependant, même si leur peinture est reconnue, leur geste scriptural persiste à éclairer autrui de leurs objectifs esthétiques. Il s’agit alors de voir si l’écrit n’est pas utilisé à d’autres fins que celles d’une

⁶ Simone de Beauvoir, L’Invitée (Paris: Editions Gallimard, 1960) 275.

⁷ Etienne Gilson, Peinture et réalité (Paris: Librairie philosophique Vrin, 1958) 23.

⁸ Umberto Eco, L’Œuvre ouverte, (Paris: Editions du Seuil, 1965) 11.

demande d'approbation de l'œuvre par autrui, comme celles d'être reconnu en tant qu'individu. Il s'agit donc dans cette étude de déterminer la motivation de la réflexion scripturale de l'artiste par rapport au regard d'autrui.

Signalons que d'excellentes études ont déjà été effectuées sur les écrits de peintres mais dans une optique différente de celle que nous envisageons ici: approche biographique de l'œuvre picturale,⁹ approche comparative (écriture versus peinture),¹⁰ approche psychanalytique,¹¹ ou analyses au sein d'une étude plus globale du journal intime, comme dans l'étude d'Alain Girard au sujet du journal de Delacroix.¹²

Du néo-impressionnisme à l'art abstrait: Gauguin, Van Gogh, Moreau, Redon, Léger

Pour illustrer notre étude, nous avons choisi cinq peintres appartenant à la période qui nous intéresse: Paul Gauguin (1848-1903), Vincent Van Gogh (1853-1890), Gustave Moreau (1826-1898), Odilon Redon (1840-1916) et Fernand Léger (1881-1955). Notre choix qui s'était orienté en premier lieu vers l'étude d'un peintre par mouvement correspondant à cette époque (impressionnisme, symbolisme, fauvisme, cubisme, surréalisme) a dû être modifié en fonction de plusieurs impératifs. Tout d'abord, les avis divergent bien souvent quant à l'appartenance des peintres aux mouvements esthétiques. Gauguin qui a démarré sa carrière comme impressionniste, répond tantôt à l'appellation néo-impressionniste (comme Van Gogh) tantôt à l'appellation symboliste. Si Moreau et Redon sont classés peintres symbolistes, c'est souvent avec hésitation, cette dénomination

⁹ Je pense aux ouvrages de Françoise Cachin sur Gauguin, de Viviane Forrester et Pascal Bonafoux sur Van Gogh (voir les références dans la bibliographie de cette étude).

¹⁰ Voir à ce sujet, l'analyse de Michele Hannoosh qui rapproche les esthétiques picturales et scripturales de Delacroix, Michele Hannoosh, *Painting and the Journal of Eugène Delacroix* (Princeton: Princeton UP, 1995).

¹¹ Voir dans la bibliographie les différents ouvrages de Jean-Louis Bonnat sur l'écriture et le travail de Van Gogh.

¹² Alain Girard, *Le Journal intime* (Paris: PUF, 1963).

étant de préférence utilisée, d'après Pierre-Louis Mathieu, pour le mouvement littéraire de cette époque,¹³ ce que certains critiques réfutent. Quant à Léger, envisagé parfois uniquement comme cubiste, il est abordé aussi comme peintre abstrait. Nous avons par ailleurs retenu les peintres dont les écrits étaient abondants car, si l'objet de ce travail est essentiellement axé sur l'analyse de leurs écrits par rapport à leur œuvre plastique et au public, nous n'avons pas limité notre étude aux réflexions propres à leur esthétique. Nous avons préféré englober tous leurs écrits, parfois de genres différents (correspondance, notes personnelles, discours, testaments, autobiographie, articles de journaux), traitant parfois de sujets fort divers, afin de pouvoir cerner d'une manière plus exacte la pensée globale de l'artiste dans l'optique d'altérité qui nous intéresse.

Nous avons tenu par ailleurs à étudier leurs écrits au complet. C'est ainsi que Matisse a été exclu car ses écrits publiés ne sont que des extraits, tout comme Cézanne dont la correspondance est grandement incomplète. Lorsque nous n'étions pas en possession d'un recueil regroupant l'œuvre écrite complète du peintre en question, nous avons cherché et recensé scrupuleusement les écrits dispersés dans d'autres ouvrages: correspondance avec d'autres artistes, journaux, revues d'art, catalogues d'exposition.

Le choix des peintres a donc été fait en fonction de critères mentionnés ci-dessus, en fonction de notre appréciation de leur esthétique picturale et de leur relative appartenance aux mouvements artistiques significatifs de cette époque: néo-impressionnisme, symbolisme, cubisme et art abstrait. Le surréalisme n'a pas été envisagé

¹³ "A proprement parler il n'y eut pas d'équivalent pictural au symbolisme, même si un Georges-Albert Aurier s'essaya à jeter les bases d'une telle doctrine. Selon Aurier, l'artiste qui répondait aux critères du symbolisme était Gauguin, et ceux qui tentèrent de les appliquer furent les Nabis, sur lesquels l'influence de l'œuvre de Moreau fut quasiment nulle. C'est donc à notre avis, par facilité de langage, qu'on annexe Moreau au symbolisme," Pierre-Louis Mathieu, Gustave Moreau: sa vie, son œuvre, catalogue raisonné de l'œuvre achevé (Paris: Bibliothèque des Arts, 1976) 251.

puisque les cinq peintres considérés ici suffisent amplement à dégager une logique du geste scriptural de l'artiste. L'expressionnisme n'a pas retenu notre attention car nous avons privilégié des artistes ayant écrit en français.¹⁴

Les notes personnelles, l'épistolaire, l'autobiographie: sous le regard d'autrui

Notre travail ne se limite pas à une théorie particulière mais s'appuie sur différentes études théoriques et critiques consacrées à la correspondance, au journal intime et à l'écrit autobiographique. Pour ces deux derniers types d'écrits, nous enrichissons notre réflexion en puisant dans les analyses de Béatrice Didier, Philippe Lejeune, Michel Beaujour, ainsi que de Georges Gusdorf dont les recherches consacrées à l'écriture du moi regroupent à la fois le journal intime et l'autobiographie. Les études sur la correspondance qui se sont beaucoup développées ces vingt dernières années, ainsi que les diverses théories de l'altérité et des représentations de soi, renforceront aussi nos observations.

Les études sur les écrits épistolaires, intimes et autobiographiques (types d'écrit utilisés chez ces quatre peintres) dans l'optique du lien d'altérité entre le scripteur et autrui démontrent tout d'abord dans le cas du journal intime que, d'une manière générale, c'est la figure du scripteur qui prédomine sur autrui. Alain Girard caractérise en effet le journal intime comme suit: "il est écrit au jour le jour... l'auteur est présent personnellement... il n'est pas destiné au public, mais conserve un caractère réservé, voire secret... l'intériorité y est dominante."¹⁵ Les notes prises par Gauguin, Moreau et Redon se distinguent cependant du journal intime dans la mesure où elles ne relatent que

¹⁴ Van Gogh a écrit à son frère en hollandais jusqu'à son arrivée à Paris en 1880 mais s'exprimera avec celui-ci en français ou en néerlandais à partir de cette date et enfin uniquement en français lorsqu'il s'installe à Arles où son activité picturale devient intense.

¹⁵ Alain Girard, *Le Journal intime*, 3, 4.

rarement le côté privé de leur vie, et n'étant pas datées, on ne peut assurer leur régularité. Il s'agit de notes prises en rapport avec leur art avec, pour Gauguin et Redon, l'idée de les rendre publiques. Par contre, Moreau exprimait ses idées artistiques en prenant des notes sur tout ce qu'il trouvait, et il n'a jamais désiré les publier. En fait, la prise de notes personnelles pour ces trois artistes s'assimile plutôt à ce que Ralph R. Wuthenow nomme dans son étude sur le journal intime, journaux "extrinsèques" – carnets politiques, militaires, journaux d'affaires, de voyage, ou ceux "qui rendent compte de la genèse d'un travail artistique"¹⁶ et qu'il nomme "journa[aux] de chantier." Par exemple dans le recueil Noa Noa, Gauguin relate l'élaboration de tableaux effectués lors de son séjour à Tahiti où l'écriture devient une mise en contexte de la réalisation picturale:

Je lui demandai à faire son portrait... Une heure après elle revint dans une belle robe... Elle sentait bon, elle était parée... Tous ses traits avaient une harmonie raphaélique... Et je travaillai hâtivement: je me doutais que cette volonté n'était pas fixe.¹⁷

Béatrice Didier souligne d'ailleurs une caractéristique du journal intime qui nous intéresse tout particulièrement dans cette étude, à savoir celle de son ouverture à autrui:

le journal qui pourrait sembler le refuge de l'individu et le lieu privilégié du secret, est, en fait, un genre fort ouvert à la présence d'autrui... Car, si le diariste a tendance à s'analyser lui-même, très vite cette analyse devient celle de ses rapports avec autrui... Mais plus que la présence d'autrui comme sujet, est importante celle d'autrui comme regard.¹⁸

C'est ce que nous remarquons dans les notes prises par Gauguin et Moreau, où l'écrit s'adresse fréquemment à autrui lors de réflexions sur leur art. Ainsi l'introspection écrite première s'ouvre à autrui, tout comme l'élaboration intime d'un tableau qui aboutira au

¹⁶ Ralph-Rainer Wuthenow, "L'intimité du journal," The Force of Vision, Vol. 3, ed. Gerald Gillespie and André Lorant (Tokyo: University of Tokyo Press 1995) 115.

¹⁷ Paul Gauguin, Oviri (Paris: Editions Gallimard, 1974)109.

¹⁸ Béatrice Didier, Le Journal intime (Paris: PUF, 1991) 24.

regard de l'autre connu ou inconnu.

Quant aux études épistolaires, elles affirment traditionnellement que l'écrit est surtout dirigé vers autrui, le destinataire ayant tendance à s'effacer au profit de l'autre, le destinataire. Cependant, l'ouvrage de Janet Gurkin Altman, Epistolarity: Approaches to a Form, souligne les polarités de la lettre qu'elle nomme successivement "Bridge/Barrier," "confiance/non confiance," writer/reader."¹⁹ La notion "Bridge/Barrier" s'applique à l'attitude de Gauguin qui entretient tout au long de sa vie une correspondance qui lui est indispensable pour maintenir un contact étroit avec autrui, mais qui avait désiré paradoxalement s'éloigner de la civilisation occidentale en s'exilant, loin du regard de l'autre. Par ailleurs, Foucault dans une étude intitulée "L'écriture de soi," basée sur la correspondance de Sénèque, dégage une nouvelle fonction de l'écrit épistolaire: "Par la missive, on s'ouvre au regard des autres et on loge le correspondant à la place du dieu intérieur... Le travail que la lettre opère sur le destinataire, mais qui est aussi effectué sur le scripteur par la lettre même qu'il envoie, implique donc une 'introspection.'"²⁰ Pour Van Gogh la lettre a en effet été bien souvent par ses descriptions des lieux visités ou habités, un tableau en elle-même que son frère Théo, le destinataire, est invité à 'voir': "Bien souvent, par tes descriptions, tu m'as permis de jeter un coup d'oeil sur Paris. Cette fois, c'est moi qui te laisse jeter un coup d'oeil par ma fenêtre sur le chantier tout enneigé" (276 N). Les missives de Vincent Van Gogh sont en effet aussi des comptes rendus interminables de tout ce qu'il fait pendant ses journées. Si Geneviève Haroche-Bouzinac qualifie finalement cette attitude de "mise en scène de soi par soi," elle remarque aussi que

¹⁹ Janet Gurkin Altman, Epistolarity: Approaches to a Form (Columbus: Ohio State UP, 1982) 186.

²⁰ Michel Foucault, "L'écriture de soi," Corps écrit 5: L'Autoportrait (Paris: PUF, 1983) 17.

“[l]a sincérité de l’épistolier n’est qu’un mythe auquel d’aucuns se sont laissé prendre.”²¹
 Cette affirmation nous permet en effet de souligner par exemple l’ambiguïté de l’attitude de Van Gogh qui partage avec son frère les moindres détails de sa vie mais qui, on le verra, se censure lors des crises de folie puisqu’il n’écrit à Théo qu’en période de lucidité et ne donnera certaines indications de santé qu’à sa soeur. Ceci rejoint aussi la notion de “confiance/non-confiance” de l’écrit épistolaire signalée par Gurkin Altman et que j’évoquais précédemment.

Si l’écrit autobiographique est d’après Didier “un récit construit après coup... [ce] qui permet de donner aux faits une organisation, ‘une logique,’”²² Philippe Lejeune remarque quant à lui qu’“... il ne s’agit plus de construire un point de vue sur soi, mais d’en *détruire* un.”²³ C’est ce que nous voyons chez Gauguin mais aussi chez Redon et Léger qui estiment nécessaire de faire à la fin de leur vie une mise au point d’événements concernant leur démarche personnelle ou esthétique, ceci pour y jeter un regard global, pour se justifier et, nous le verrons aussi, pour (re)définir leur moi vis-à-vis du public.

Nous constatons ainsi que la prise de notes personnelles, l’écriture épistolaire et autobiographique se rejoignent dans l’importance du rapport d’altérité du scripteur à l’autre. En effet, le scripteur cherche par la lettre à atteindre et à s’intéresser au destinataire, mais il désire aussi se mettre en scène comme dans l’autobiographie rédigée dans le but premier de faire un retour sur soi-même mais où l’auteur cherche visiblement à aller vers l’autre, comme le souligne Thomas Clerc lorsqu’il qualifie cette écriture “d’entreprise fascinante, universellement désirée par l’auteur et le lecteur transformé en

²¹ Geneviève Haroche-Bouzinac, L’Epistolaire, 13.

²² Béatrice Didier, Le Journal intime, 140.

²³ Philippe Lejeune, Le Pacte autobiographique (Paris: Editions du Seuil, 1975) 55.

spectateur d'une enquête sur soi qui lui facilitera l'accès à soi-même par le biais d'un autre...»²⁴

Si les notes prises par Gauguin, Moreau, Redon et Léger sur leurs idées artistiques peuvent être considérées intimes, l'écrit s'adresse souvent fictivement à autrui; de plus certains de ces artistes comme Redon et Léger avaient eu l'intention de publier leurs notes. Ainsi, qu'il s'agisse d'un écrit personnel – notes, journal, autobiographie – ou d'un écrit orienté vers l'autre – lettres –, nous voyons déjà que la place du scripteur a une très grande importance dans sa relation à autrui.

Ecrire et peindre: quête d'autrui et de soi

Dans chaque chapitre nous présentons d'abord l'esthétique picturale du peintre donné afin de mettre en contexte notre étude des différents textes écrits qui nous intéressent. Le but de chaque chapitre sera ensuite d'identifier la motivation scripturale de chaque peintre, ce qui nous conduira en fonction du genre d'écriture utilisée à en examiner l'expression de l'altérité puisqu'il apparaît que tous sont préoccupés par la réception de leur travail.

Notre hypothèse est que, leur écrit grandement motivé par leur activité artistique au moment de l'élaboration, l'est tout autant au moment de la réception. Déroutés ou craignant une mauvaise interprétation de leur travail, les artistes se sentent contraints à le redéfinir constamment en l'expliquant et en le rationalisant, ce qui les amène quelque part à se le réapproprier. En effet, à partir du moment où le tableau est offert au public, il peut sembler ne plus leur appartenir conceptuellement parlant, ce qui semble provoquer un malaise. De plus, si le geste scriptural les aide à mieux faire saisir la raison de leur

²⁴ Thomas Clerc, Les Ecrits personnels (Paris: Librairie Hachette, 2001) 53.

expression picturale et à se situer dans un monde où souvent ils sont novateurs, il leur permet aussi d'accomplir bien souvent une quête individuelle. La motivation de leur écriture semble donc se situer au-delà d'une simple acceptation de leur travail ou d'une reconnaissance artistique, mais plutôt d'une validation de leur être. L'écrit est alors non seulement affirmation du travail mais aussi affirmation de l'artiste en tant que tel. Nous chercherons donc à savoir si, derrière le recours à l'écriture, il n'y a pas une double motivation: la quête d'autrui qui serait aussi quête de soi, quête d'une identité fragilisée par un geste de création à la réception incertaine.²⁵

Signalons de plus, que nous appuyons aussi cette étude sur les réflexions de divers auteurs en rapport avec l'altérité et l'écriture. Ainsi des philosophes et des écrivains aussi divers qu'Heidegger, Barthes, Genette, Todorov, Sartre, Levinas, Blanchot renforcent notre recherche. Par ailleurs, si nous tentons de cerner la motivation profonde de leur geste scriptural en rapport avec leur travail et leur public, nous ne négligeons pas de rapprocher les préoccupations de leur discours de celles d'écrivains et de peintres de leur époque (Stendhal, Zola, Flaubert, Mallarmé, Apollinaire, Prévert etc.) ou d'époques ultérieures (Sergio Kokis, Henri Matisse, Julien Gracq...). Ceci nous permettra de voir à quel point le geste scriptural d'un peintre est similaire à celui d'un écrivain, à quel point il en est totalement ou partiellement différent, de voir alors si tout acte de création artistique présente des manifestations similaires.

Il est utile de préciser que cette étude, quoique très poussée, a certaines limites que partagent toutes recherches concernant les écrits authentiques. Tout d'abord, une

²⁵ Alex Mucchielli estime que l'identité existe en fonction de l'altérité: "Etre quelqu'un pour quelqu'un d'autre, tel se manifeste en définitive le désir d'identité," Alex Mucchielli, L'Identité (Paris: PUF, 2003) 74.

censure éventuelle intrinsèque à l'écrit a pu être effectuée par l'auteur, comme le signale Paul Gauguin à son ami Camille Pissarro: "A cette occasion je comptais beaucoup pour vous et j'avais l'intention de vous trouver appui pour toujours; malheureusement je ne puis confier à une lettre des choses qui demandent discrétion."²⁶ Il est également toujours possible qu'au décès de l'artiste, ses proches ou l'éditeur aient éliminé certains écrits ou les aient modifiés lors de leur publication.²⁷ Cependant, si une telle action a pu intervenir, elle n'a en aucune manière nui à la valeur de cette recherche car nous avons noté qu'au fur et à mesure que nous découvrons de nouveaux écrits, les préoccupations de l'artiste restaient constantes.

Le but de cette étude est donc bien de révéler d'abord l'importance de la relation écrite des peintres à leur œuvre et au public, démarche qui nous permettra de montrer à la fois la motivation de chaque geste scriptural et sa pertinence face à l'abondance et la diversité de la production picturale de chacun des grands artistes qui fournissent notre corpus. L'exploration de notre sujet chez cinq peintres occupant une période d'un siècle nous conduira à en dégager une vue synthétique et d'entrevoir par ailleurs la raison pour laquelle l'écrit pénétrera d'une manière souvent de plus en plus intime le travail artistique de la deuxième moitié du vingtième siècle, constituant ainsi une meilleure transmission du message plastique ainsi qu'une réaffirmation de l'identité de l'artiste.

²⁶ Paul Gauguin, Correspondance de Gauguin 1873-1888. Documents et témoignages, ed. Victor Merlhès (Paris: Fondation Singer-Polignac, 1984) 63.

²⁷ Daniel Guérin signale ainsi dans son avant-propos à l'ouvrage Oviri sur les écrits de Paul Gauguin: "Dans le cadre éditorial de notre anthologie... il n'a été possible, pour les plus longs [textes] et pour la correspondance, d'en donner que de larges extraits;" "Nous ne nous en sommes pas tenus toujours à la lettre des manuscrits de Gauguin comme l'ont fait des éditeurs à la fidélité religieuse, au scrupule peut-être excessif," Daniel Guérin, "Avant-propos," Paul Gauguin, Oviri (Paris: Gallimard, 1974) 9, 13.

II

PAUL GAUGUIN (1848-1903)

L'écriture de la reconnaissance

Or si œuvre d'art était œuvre du hasard, toutes ces notes seraient inutiles.¹

J'acquis au hasard de la criée tout ce que je pus saisir au vol. Une toile, présentée à l'envers par le commissaire-priseur qui l'appelait "Chutes du Niagara" obtint un succès de grand rire. Elle devint ma propriété pour la somme de sept francs. Quant aux bois-fronton et métopes de la Maison du Jouis, personne ne surmonta ma mise de... cent sous! Et ils restèrent à moi.²

Ainsi s'exprime Victor Segalen lorsqu'il relate la vente aux enchères qui suivit le décès de Paul Gauguin aux îles Marquises en 1903. Le peintre meurt en effet, oublié et même méprisé de ses contemporains, sans avoir été reconnu pour la splendeur de son œuvre picturale, aussi bien pour sa quantité (plus de 600 toiles exécutées en 30 ans, ainsi que de nombreux dessins, aquarelles, céramiques et sculptures sur bois) que pour son caractère novateur qui, nous le savons maintenant, ouvrira les portes à l'art moderne du vingtième siècle.

Si Gauguin n'est au départ qu'un peintre amateur, collectionnant des peintures impressionnistes, il consacre progressivement plus de temps à cet art pour devenir "artiste à plein temps." D'abord influencé par Pissarro qu'il rencontre en 1874, il participe à l'exposition impressionniste de 1879, s'étant lié d'amitié avec Guillaumin, Degas et Cézanne. Mais Gauguin s'écarte vite de cette école et tente de reproduire la

¹ Paul Gauguin, *Avant et après* (Paris: Editions de La Table Ronde, 1994) 33 [cité avec la référence AA].

² Victor Segalen, "Hommage à Gauguin," *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Montfreid* (Paris: Editions Georges Crès et Cie, 1918) 68.

réalité selon une autre perspective: il s'éloigne de la représentation immédiate des sensations pour s'orienter vers un travail de mémoire et créer des compositions plus manifestement personnelles: "*Une note*³ de plein air peut être une jolie chose par-ci par-là mais celà [sic] ne constitue complètement un *tableau*...",⁴ écrivait-il à Pissarro en août 1881. La raison de son premier départ en Bretagne en 1886 est, certes, pour vivre économiquement, mais surtout pour découvrir et transposer au niveau pictural un monde non touché par la modernité. Il en revient avec un style toujours essentiellement impressionniste dans la technique mais avec une touche originale dans la simplification des formes de ses sujets. C'est en fait lors de son deuxième séjour en Bretagne en 1888 qu'il poursuit sa recherche picturale et élabore avec le peintre Emile Bernard une approche "synthétique," point de départ du symbolisme en peinture.

Entre temps, Gauguin effectue en 1887 un séjour à la Martinique et Michel Hoog estime que "[le] cloisonnement des formes et [l']adoption d'une gamme colorée plus forte et plus haute sont les apports essentiels du travail de Gauguin dans cette île."⁵ Son style s'affirme dès lors dans l'aplat de couleurs pures, l'élimination de la perspective et la reconstruction du motif de mémoire. Par ailleurs, son dessin appuyé cernant les formes et une couleur utilisée en larges zones contredisent la technique impressionniste, qui privilégie les petites touches en virgules ou balayées pour un effet lumineux. Gauguin est alors désigné par certains (entre autres le poète et critique d'art Albert Aurier) comme le chef d'école du symbolisme en peinture, c'est-à-dire celui qui tente d'exprimer le monde

³ Certaines éditions ont retranscrit les soulignages de Gauguin, d'autres les ont retranscrits en italique. Nous avons décidé de les retranscrire en italique dans toutes les citations. Par ailleurs, Gauguin faisait des fautes d'orthographe que les éditeurs et nous-mêmes avons reproduites.

⁴ Paul Gauguin, *Correspondance de Gauguin 1873-1888, documents témoignages*, ed. Victor Merlhès (Paris: Fondation Singer Polignac, 1984) 22 [cité avec la référence CGa].

⁵ Michel Hoog, *Gauguin: vie et œuvre* (Fribourg: Office du livre S.A., 1987) 73.

au lieu de le représenter. L'idée du symbole est dans le thème pictural et il ne s'agit plus en effet d'exprimer une impression puisque les symbolistes, surtout dans la littérature, veulent l'enrichissement de l'œuvre d'art, par l'introduction d'une spiritualité. Dans les tableaux *La vision après le sermon* et *La lutte de Jacob avec l'ange*, Gauguin mêle ainsi l'environnement breton et l'impression religieuse. On voit ici poindre ce style coloré et simplifié, "synthétiste," de Gauguin: "... à partir d'une réalité, l'artiste synthétise son impression, en extrait l'essentiel ou les éléments significatifs... Le but n'est donc plus la représentation de quelque chose, mais la confection d'un nouvel objet en soi."⁶ L'objet est alors le représentant d'une idée et "les émotions et concepts que propose l'artiste sont rendus par des correspondances, des combinaisons rythmiques et colorées, fortement inspirées des arts décoratifs."⁷ Cependant, Gauguin ne se limite pas à une esthétique symboliste comme le précise Françoise Cachin: "Les illuminations ou les marécages de l'inconscient ne sont pas son fait, mais celui de ses contemporains Gustave Moreau et Odilon Redon... Il lui faut au contraire toujours s'appuyer sur d'autres cultures, sur des thèmes ou des formes déjà trouvées qu'il se borne à replacer dans un autre contexte...."⁸

Ainsi, lors de son premier voyage à Tahiti en 1891, sa peinture de paysages et de nus devient vite l'expression de la mythologie locale, car pour lui, c'est dans un art primitif qui privilégie celle-ci que réside le renouveau pictural dont il rêve. A son arrivée à Tahiti pour la seconde fois en 1895, il poursuit cette démarche plastique mais progressivement s'éloigne de l'esthétique symboliste et synthétiste, de la loi des couleurs

⁶ Françoise Cachin, *Gauguin* (Paris: Editions Flammarion, 1988) 97. Françoise Cachin signale à ce propos: "Or l'homme qui énonce alors les principes qui vont inaugurer une nouvelle ère de la peinture ne sera pas celui qui en a le premier cristallisé les intentions, Gauguin, mais, au cours de l'été 1890 un jeune peintre qui n'avait pas vingt ans à l'époque: Maurice Denis."

⁷ Charles de Couëssin, "Le synthétisme de Paul Gauguin, hypothèses," *Gauguin*. Actes du colloque Gauguin (Paris: La Documentation Française, 1991) 81.

⁸ Françoise Cachin, *Gauguin*, 130.

complémentaires des néo-impressionnistes,⁹ et affirme la théorie des dérivés par la juxtaposition de couleurs binaires.¹⁰ C'est à ce moment-là qu'il effectue ses tableaux les plus connus, mais après sa grande toile intitulée, *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* exécutée avant sa tentative de suicide en 1898 suite au décès de sa fille Aline, Gauguin innovera peu malgré son départ aux Iles Marquises en 1901.

L'influence de Gauguin sur l'avenir de la peinture est indéniable: "... le symbole, dont par ailleurs sa peinture a parfois souffert, a peut-être permis à Gauguin de développer des rythmes et des couleurs qui préparent le fauvisme et les premières manifestations de la peinture abstraite."¹¹ Et, en effet, l'esthétique picturale de Gauguin se caractérise par un symbolisme à la fois discret et distinctif qui a tenté de faire la synthèse entre la culture occidentale profondément marquée par le catholicisme et la culture primitive du peuple polynésien, ainsi que par l'apport des aplats de couleurs pures, l'élimination de la perspective, la synthèse telle que nous l'avons décrite et les motifs reconstruits de mémoire.

Cependant, bien que l'auteur d'une grande œuvre picturale, Gauguin s'exprime énormément à l'écrit. Cette activité ne fera que s'intensifier à la fin de sa vie où, épuisé par divers problèmes de santé, il ne pouvait plus peindre.

Abondance et diversité des écrits

La correspondance que Gauguin entretint avec ses amis, peintres ou non, les nombreuses notes personnelles qu'il désira publier en différents recueils ou la rédaction d'articles pour des périodiques, nous montrent que l'écriture avait une place de grande

⁹ On met, par exemple, un jaune à côté de son complémentaire le violet pour intensifier chaque couleur.

¹⁰ Par exemple, le violet (dérivé du rouge et du bleu) sera placé près d'un vert (dérivé du bleu et du jaune) plutôt que près d'un jaune comme le préconisent les néo-impressionnistes.

¹¹ Françoise Cachin, Gauguin, 275.

importance quant à la revendication de ses idées picturales. Il n'existe malheureusement pas à ce jour de publication globale de ses écrits, nombre d'entre eux se trouvant encore entre les mains de collectionneurs privés. Nous nous sommes donc basée pour cette étude sur un recueil, Oviri,¹² qui regroupe des extraits de ses écrits; sur quatre ouvrages qui présentent une partie de sa correspondance, Lettres à sa femme et à ses amis,¹³ Lettres à Georges Daniel de Montfreid,¹⁴ Paul Gauguin: 45 lettres à Vincent, Théo et Jo Van Gogh,¹⁵ Correspondance de Gauguin 1873-1888; sur, aussi, ses notes personnelles publiées dans les recueils Noa Noa,¹⁶ Ecrits pour Aline,¹⁷ Racontars de Rapin,¹⁸ et sur l'ouvrage autobiographique Avant et après.¹⁹ Nous voyons donc que Gauguin ne s'est pas seulement adressé à des destinataires intimes dans le cas des lettres ou du recueil pour sa fille mais a aussi privilégié un destinataire plus large, le public, en ce qui concerne les ouvrages publiés.

La correspondance de Gauguin commence dès 1873 où, employé de la banque Bertin, jeune marié, on le voit se féliciter de s'être marié à une Danoise, Mette Gad, qu'il ne cesse d'aduler dans des lettres adressées à une amie de son épouse. Suite à leur séparation en 1885, alors que sa femme choisit de rester au Danemark avec leurs cinq enfants, une correspondance suivie apparaît entre eux. Par ailleurs, dès cette époque, les recherches picturales de Gauguin engendrent des liens épistolaires avec de nombreux

¹² Paul Gauguin, Oviri (Paris: Editions Gallimard, 1974) [cité avec la référence O].

¹³ Paul Gauguin, Lettres à sa femme et à ses amis (Paris: Editions Grasset, 1946) [cité avec la référence LFA].

¹⁴ Paul Gauguin, Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid (Paris: Editions Georges Crès et Cie, 1918) [cité avec la référence LDM].

¹⁵ Paul Gauguin, Paul Gauguin: 45 Lettres à Vincent, Théo et Jo Van Gogh, ed. Douglas Cooper (Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 1983) [cité avec la référence 45L].

¹⁶ Paul Gauguin, Noa Noa. Voyage de Tahiti (Paris: Editions Assouline, 1995) [cité avec la référence NN]. Certains extraits seront tirés également du recueil Oviri.

¹⁷ Les extraits tirés de cet ouvrage viennent du recueil Oviri.

¹⁸ Paul Gauguin, Racontars de Rapin (Paris: Editions Falaize, 1951) [cité avec la référence RR].

¹⁹ Paul Gauguin, Avant et après (Paris: Editions de La Table Ronde, 1994) [cité avec la référence AA].

artistes peintres, ou bien connus, comme Camille Pissarro, Odilon Redon, Vincent Van Gogh, ou, moins réputés, comme Emile Schuffenecker, Emile Bernard, Daniel de Montfreid, ainsi qu'avec des critiques d'art comme Charles Morice et André Fontainas. Si les échanges épistolaires avec sa femme se révèlent tendus puisque le peintre lui reproche constamment son manque de compassion, reflet d'une relation restée difficile après leur rupture, ils sont aussi le lieu d'une affirmation très assurée de ses convictions esthétiques. Il en est différemment avec ses autres correspondants dont les conversations centrées sur le pictural seront plus de l'ordre de conseils, d'échanges qui tendront cependant de plus en plus à la fin de sa vie à représenter une demande d'approbation et de réconforts constants dans la pratique de son art. Il apparaît nettement que la correspondance que Gauguin entretient tout au long de sa vie lui est indispensable pour maintenir un contact étroit avec autrui bien qu'il ait désiré s'éloigner de la civilisation en s'exilant. Malgré ses ingratitude envers certains correspondants comme Bernard, Schuffenecker et sa femme qui cesseront d'ailleurs de lui écrire, il se tourne toujours vers de nouveaux destinataires, choisis en fonction de l'estime qu'il leur porte ou de la confiance que ceux-ci lui inspirent. "... et c'est pour cela que je vous ai écrit, n'écrivant qu'à ceux que j'estime" (LFA, 296), écrit-il par exemple à Fontainas en août 1899.

Mais cette activité épistolaire ne semble pas suffire à Gauguin puisqu'il écrit aussi de nombreuses notes qu'il réunit en différents recueils. Noa Noa, rédigé au retour de son premier séjour de deux ans à Tahiti, relate ses impressions, ses rencontres, ses découvertes, avec cependant peu de commentaires. Il y incorpore la description de ses tableaux effectués, et l'écrit prend plutôt la forme d'un carnet de voyage. Cet ouvrage lui permet d'expliquer sa peinture faite dans cette île mais Gauguin ne le publie pas aussitôt.

Il reprend son texte en 1896, y ajoute des aquarelles et s'adjoint ensuite la collaboration artistique de Charles Morice (écrivain, poète symboliste et critique d'art), expliquant à de Monfreid en 1902 les raisons de son choix: "J'avais eu l'idée, parlant des non-civilisés, de faire ressortir leur caractère à côté du nôtre, et j'avais trouvé assez original d'écrire (Moi tout simplement en sauvage), et à côté le *style* d'un civilisé qui est Morice" (LDM, 339). Ce recueil n'exprime pas la revendication d'idées politiques ou esthétiques comme dans des publications ultérieures mais l'explication des raisons de son exil et de son but artistique. On voit poindre déjà une utilisation de l'écrit à des fins de compensation au rejet que Gauguin redoute tant. C'est dans Cahier pour Aline, dédié à sa fille, que l'on commence à voir s'affirmer une méditation personnelle et artistique. On y trouve des réflexions politiques, des considérations sur l'acte créateur, des allusions à sa vie difficile, ces réflexions étant accompagnées de dessins ou d'aquarelles souvent peu appropriés pour une jeune fille, diraient certains. Quant à Raconteurs de Rapin, écrit à la fin de sa vie, Gauguin tente de définir ce que doit être la critique esthétique puis de faire une analyse et une critique globale du mouvement pictural de cette fin de siècle, sorte d'état des lieux objectif et pondéré. Cette démarche montre déjà à quel point Gauguin méditait sans relâche sur l'évolution de l'esthétique de son temps et surtout qu'il s'en voulait le porte-parole:

S'il est fréquent au XIXème siècle qu'un artiste tienne un journal ou développe ses idées à l'occasion d'échange de lettres, il est plus rare d'en voir publier des textes de doctrine ou d'esthétique... Là encore Gauguin innove, et c'est seulement après lui que Signac, Maurice Denis et, à leur suite, vingt autres, vont multiplier les textes militants ou les ouvrages de fiction.²⁰

S'adressant alors à André Fontainas dans l'espoir d'une publication qui ne se réalise pas

²⁰ Michel Hoog, Gauguin: vie et œuvre, 214.

dans la revue “*Mercure de France*,” le peintre décide d’écrire un recueil beaucoup plus long intitulé Avant et après, où il incorpore certaines idées de Racontars de Rapin.

Cependant cet écrit n’est pas que l’expression de ses idées esthétiques car on y trouve aussi des fables, des maximes, une morale sous forme de conte, divers souvenirs personnels de France, des Marquises, des souvenirs de lecture, et, côtoyant des souvenirs de famille, des commentaires sur Degas, Ibsen, et son séjour avec Van Gogh. Le peintre ne manque pas de régler ses comptes avec l’administration coloniale et passe aussi en revue les considérations morales qui l’ont poussé à fuir l’Europe: “Morale du cul, morale religieuse, morale patriotique, morale du soldat, du gendarme” (AA, 121). Ce recueil est qualifié par certains critiques d’autobiographie et c’est bien ainsi que Gauguin le présente dans une missive à Fontainas: “souvenirs d’enfance, les pourquoi de mes instincts, de mon évolution intellectuelle: aussi ce que j’ai vu et entendu... mon art, celui des autres, mes admirateurs, mes haines aussi” (LFA, 312). Cependant les thèmes développés ici sont parfois sans rapport les uns avec les autres car Gauguin désire une fois pour toutes s’exprimer d’une manière spontanée, libre de toutes conventions, lui qui ressent le refus de son travail comme une contrainte pénible. C’est ainsi que le peintre définit ce recueil comme des “notes éparses, sans suite comme les rêves, comme la vie, toute faite de morceaux” (AA, 32). Cette écriture qui révèle à la fois des expériences personnelles et des réflexions esthétiques représente les revendications d’un homme et d’un artiste, en fait sa lutte de toute une vie.

En effet, l’écrit chez Gauguin est tout autant recherche personnelle que partage, et revendication de son travail pictural à autrui **(1)**. L’image d’un homme sûr de lui qui transparaît dans ses écrits pour servir sa démarche plastique, masque cependant l’homme

qui doute et qui parfois ne croit plus en son entreprise (2) (3). C'est la raison pour laquelle Gauguin, dont l'attitude pourtant solitaire en fait un être asocial parfois, ressent pour se rassurer la nécessité d'un lien permanent avec autrui, soit dans l'échange épistolaire (4), soit par la multiplication d'écrits destinés au public (5). Il n'a de cesse alors de méditer la portée du geste scriptural pour aider au mieux son entreprise (6). Par ailleurs, en cherchant à l'écrit à équilibrer et à résoudre la contradiction qui s'impose à lui (la conviction personnelle d'un travail valable et sa non-approbation), Gauguin effectue à son insu une quête personnelle (7) qui le mène d'une attitude revendicatrice de son travail à une situation où il cerne et probablement accepte mieux sa personne et l'originalité de son œuvre.

1. L'écrit comme partage, recherche et revendication

Le geste scriptural que Gauguin utilise abondamment s'avère au début de sa carrière un moyen pour échanger des idées esthétiques avec ses amis peintres dans une recherche novatrice collective. La conviction artistique qu'il développe à cette époque-là, il ne cesse ensuite de la rationaliser dans des écrits ultérieurs, épistolaires ou non, pour contrer les critiques incessantes de son travail. Il s'agit toujours en multipliant les écrits de convaincre non seulement autrui mais aussi lui-même de la valeur de son travail face à l'absence d'une réception favorable.

En effet, avec Pissarro c'est tout d'abord une stratégie collective qu'envisage Gauguin pour faire accepter les impressionnistes: "Il faut se *faire respecter* notre mouvement y gagnera..." (CGa, 22). Progressivement cependant, il concrétise ouvertement des idées personnelles et si l'envie de les afficher pointe rapidement, c'est tout de même d'une manière indirecte qu'il le fait, en parlant d'autrui, Pissarro restant

implicitement son maître:

Vous me demandez ce que je pense des tableaux d'Italie de Renoir... Je trouve que c'est *au-dessous de tout*. Dans quelques-uns il n'y a plus que l'enseigne du marchand de tableaux. Si c'est cela que je dois faire pour charmer j'aime autant ne plus jamais faire voir ma peinture. (CG, 31)

Lorsque leur collaboration s'interrompt en août 1881, Gauguin cherche à rester en bons termes et continue à donner des conseils au groupe et à suivre l'évolution de leur peinture, car la relation à l'autre est importante dans son entreprise: "Faites l'exposition à cinq si vous voulez... mais faites-la!" (CGa, 28). Gauguin, par ailleurs ne néglige pas d'aider autrui, révélant sa compassion et sa générosité: "... ne craignez pas de me demander avis au jour de malheur ou de tristesse" (LFA, 180), écrit-il, répondant aux appels à l'aide professionnels, ou simplement humains. L'écrit l'aide en effet à verbaliser ce qui est vécu viscéralement, pulsionnellement et ainsi à rationaliser ses nouvelles conceptions, mais toujours dans une certaine convivialité, comme par exemple avec le marchand de tableaux Théo Van Gogh:

Maintenant pour vous éclairer mon cher M. Van Gogh je vais vous donner un aperçu de mes tableaux. Examinez les attentivement en même temps que *le bois* que la céramique. Vous verrez que tout cela se tient ensemble. Je cherche en même temps qu'à exprimer un état général plutôt [sic] qu'une pensée unique, faire ressentir à l'oeil d'un autre, une impression indéfinie infinie. (45L, 159)

Avec son ami Vincent Van Gogh, Gauguin conceptualise tout autant ses théories naissantes: "Il y a chez les maîtres anciens une relation intellectuelle qui les relie tous entre eux et en faisant comme eux on arrive à faire autre chose. Voilà un paradoxe (mais je me comprends)" (45L, 285). Il lui décrit par ailleurs souvent ses œuvres réalisées en tentant parfois d'apporter des précisions qu'il juge utiles: "Je me sens le besoin d'expliquer ce que j'ai voulu faire non pas que vous ne soyez apte à le deviner tout seul mais parce que je ne crois pas y être parvenu dans mon œuvre" (45L, 243). L'écrit

permet ici de compléter la réalisation picturale, d'aller plus loin dans la compréhension esthétique de son geste car nous constatons qu'en l'expliquant à autrui, Gauguin le conçoit mieux à son tour. Marie-Josette Le Han remarque en effet dans son analyse de la correspondance de l'écrivain Patrice de La Tour du Pin, que l'ouverture à l'autre est souvent recherchée par le créateur:

La concentration sur l'aventure individuelle de la création n'est pas tension solipsiste ou narcissique d'un écrivain réfugié dans sa tour d'ivoire. Elle n'interdit pas l'ouverture à l'autre, l'acceptation de ses perspectives, la soumission relative de l'œuvre au jugement d'autrui.²¹

Avec ses amis peintres et critiques d'art, la lettre est ainsi le lieu où il évoque et conceptualise ses principes plastiques mais cela s'accomplit souvent d'une façon détournée. En effet, c'est en donnant des conseils ou en en demandant afin de provoquer un dialogue qu'il peut expliquer sa position, le destinataire étant utilisé à des fins d'autoaffirmation: "Soyez impressionniste, jusqu'au bout, écrit-il à Schuffenecker, et ne vous effrayez de rien... il faut suivre son tempérament" (LFA, 147). De même avec Emile Bernard, si Gauguin parle de son orientation artistique en lui décrivant souvent ses réalisations, il lui communique en même temps certaines de ses théories: "... je m'éloignerai autant que possible de ce qui donne l'illusion d'une chose et l'ombre étant le trompe-l'oeil du soleil, je suis porté à la supprimer" (LFA, 150).

Dans ses échanges, Gauguin reste cependant toujours attentif aux remarques d'autrui sur sa peinture et se sent toujours dans l'obligation d'expliquer au mieux sa démarche: "Les observations de peinture que vous me faites sont justes, malheureusement il ne suffit pas de signaler pour corriger" (CGa, 63), indique-t-il à

²¹ Marie-José Le Han, "Patrice de La Tour du Pin: correspondance et construction d'une œuvre," Les Ecritures de l'intime. La correspondance et le journal, ed. Pierre-Jean Dufief (Paris: Honoré Champion éditeur, 2000) 224.

Pissarro en 1884. Mais en affirmant ouvertement sa ligne de conduite, il craint subitement que cette attitude ne le confine à un isolement qu'il redoute. "Hélas, moi je me vois condamné à être de moins en moins compris, et je dois m'en tenir à suivre ma voie *seul*, traîner une existence sans famille comme un paria" (45L, 327), confie-t-il à Van Gogh en juin 1890. C'est en effet dans un climat de confiance que Gauguin cherche à s'exprimer et c'est ce qu'il fait avec cet ami, ce qui lui permet de se libérer d'une critique non fondée, ressentie par lui comme répressive: "Cette toile n'étant pas destinée à être comprise je la garde pour longtemps" (45L, 283). Mais cette incompréhension persistante de son travail qu'il ressent le pousse ensuite à multiplier ses écrits. Le ton véhément qu'il adopte cherche à défendre son travail, alors qu'au début l'écrit était plutôt de l'ordre de l'échange, en souhaitant une collaboration et un soutien avec ses correspondants: "Nous avons besoin d'être très unis de coeur et d'intelligence si nous voulons que l'avenir nous mette à notre vraie place" (45L, 223). Le geste scriptural tente maintenant de contrebalancer le refus de son travail qui le perturbe, à combler l'absence d'approbation de ses idées plastiques.

Par la suite l'écrit prend alors très souvent la forme d'une justification de son travail en réponse aux attaques incessantes d'autrui, comme celles de Monfreid à laquelle il répond: "Vous me faites des reproches graves: je ne soigne pas la matière. Oh si, je la soigne beaucoup en tant que peinture..." (LDM, 181). Et ailleurs, il n'hésite pas à lui réaffirmer ses convictions: "Vous trouvez que c'est romantique. Pourquoi pas! Et alors, Delacroix? – Puis vous savez que si les autres m'ont gratifié d'un système, moi je n'en ai pas et je ne veux pas être condamné à cela – Peindre à ma guise... du reste l'artiste *doit être libre ou il n'est pas artiste*" (LDM, 181). De la même façon, l'écriture destinée à sa

femme, est surtout une justification de ses choix de vie, d'homme et d'artiste, car il est conscient des sacrifices qu'il lui impose mais ne l'avoue jamais, et reste sur la défensive: "Et quelle est la plus belle partie de la nation vivante, fructifiant, amenant le progrès, enrichissant le pays? C'est l'artiste" (LFA, 125). Même s'il partage peu avec elle ce qu'il exécute au niveau pictural, il espère toujours s'en faire une alliée. Il lui expliquera ainsi une fois, avec beaucoup de précisions la composition d'un tableau et les couleurs employées afin qu'elle prenne le relais pour expliquer son travail: "Voilà un petit texte qui te rendra savante auprès des critiques lorsqu'ils te bombarderont de leurs malicieuses questions" (LFA, 241). Gauguin cherche ainsi souvent auprès de ses proches une approbation de son entreprise plastique car sa mauvaise réputation le laisse souvent perplexe.

Ainsi, critiqué, rejeté par le milieu artistique parisien, Gauguin ne se contente pas de s'épancher auprès de ses amis, mais il tente d'être mieux compris par un large public et la solution qu'il envisage est, au-delà d'une correspondance abondante, la publication d'ouvrages et d'articles. En effet, dès 1883, lorsqu'il exprime sa désapprobation à Pissarro à propos du livre de Huysmans sur l'impressionnisme, on voit poindre son désir d'écrire pour diffuser ses idées novatrices: "Nous sommes loin d'un livre qui écrive l'art impressionniste. Que ne suis-je littérateur j'aimerais à le faire, il y a là quelque chose à faire" (CGa, 48). Ainsi dans cette volonté d'écrire pour éclairer autrui, et pour éviter les malentendus, Gauguin rédige à son retour de Tahiti le recueil Noa Noa, où l'écrit n'est pas en lui-même l'explication de son esthétique, mais plus une revendication de son travail pictural et de son choix de vie. Il signale ainsi dans un entretien accordé à Eugène Tardieu avant son deuxième départ: "Avant de partir... je vais faire paraître avec mon ami

Charles Morice, un livre où je raconte ma vie à Tahiti et mes impressions d'art... Cela vous expliquera pourquoi et comment j'y suis allé" (O, 140). Il s'agit d'utiliser l'écriture d'une manière efficace pour s'assurer d'une bonne compréhension du public. Dans la même intention, Gauguin s'exprime aussi dans des articles de journaux, comme *Les Nouvelles Littéraires* (7 mai 1853) où il défend l'art de Redon et critique Huysmans, ainsi que dans *Le Moderniste illustré* (4 et 11 juillet 1889 et 21 septembre 1889) où il donne son opinion sur l'Académie de peinture et l'architecture de fer présentée à l'exposition universelle. Il abandonne cependant rapidement ce moyen d'expression, signalant à Emile Bernard: "Quant à faire un article là-dessus je n'y suis guère engagé par la réception de celui que j'ai fait cette année" (LFA, 194). Nous voyons ici poindre sa crainte de la critique, même s'il persiste dans un art qui suscite les attaques et qui le laisse toujours mal à l'aise, méfiant même.

En effet, si Gauguin reconnaît la nécessité d'écrire, il se rend compte aussi qu'il se rend accessible aux attaques d'autrui, ce qu'il ne semble pas prêt à assumer. Il est ainsi tiraillé entre afficher ses idées et ne pas s'exposer aux critiques; attitude, somme toute, contradictoire mais qui se comprend dans ce moment délicat de la création où convictions et doutes sont à leur paroxysme.²² Malgré tout, l'ouvrage Racontars de Rapin, écrit au cours des deux dernières années de sa vie nous montre sa détermination à faire comprendre son art, car Gauguin a la même intention que Cézanne qui écrivait en octobre 1905 dans une lettre à Emile Bernard, "Je vous dois la vérité en peinture et je

²² Jean-Michel Maulpoix souligne d'ailleurs dans sa réflexion intitulée "Création et contradiction" les tensions à l'œuvre chez l'homme: "Contrarié, songeur et désireux, il rêve d'unité et confie à des formes belles le soin de mettre fin en apparence à l'espèce de tourment qu'il est tout d'abord à lui-même. L'œuvre d'art contresigne ses plus intimes contradictions," Jean-Michel Maulpoix, La Poésie malgré tout (Paris: Mercure de France, 1996) 30.

vous la dirai.”²³ Dans ce recueil parachevé en 1902 aux Marquises et refusé par les éditeurs du *Mercure de France*, Gauguin n’hésite pas à affronter ses adversaires dans la première partie du livre: “La Critique est notre Censure – Vigie vigilante! Vigie c’est beaucoup. Pourquoi vigilante?” (RR, 15). Ici, Gauguin utilise une stratégie d’écriture différente puisqu’il ne revendique pas ouvertement ses idées mais contre-attaque par une mise au point de ce qu’un critique doit être, ceci pour renforcer ses propres théories esthétiques: “Ce serait dire aussi que le critique doit, s’il veut faire œuvre véritable de critique, se méfier avant tout de lui-même, au lieu de chercher à se retrouver dans l’œuvre” (RR, 53).

C’est alors que, dans l’ouvrage Avant et après, épuisé par les multiples tentatives de faire accepter son travail, Gauguin décide non plus d’en revendiquer la valeur à travers l’écrit mais plutôt de revendiquer la légitimité d’actes et de décisions prises dans sa vie. Il décide de se redéfinir par rapport à autrui, ce qui d’après Georges Gusdorf motive la plupart du temps les écrits autobiographiques: “Le commencement des écritures du moi correspond toujours à une crise de la personnalité; l’identité personnelle est mise en question, elle fait question; le sujet découvre qu’il vivait dans le malentendu.”²⁴ Pour qu’il n’existe aucune ambiguïté sur lui ou sur ses relations avec autrui, Gauguin tient à raconter, par exemple, sa relation antérieure avec Van Gogh: “... pour le moment je vais raconter à son sujet, ou pour mieux dire à notre sujet, certaines choses aptes à faire cesser une erreur qui a circulé dans certains cercles” (AA, 21). Il s’agit aussi de montrer l’homme derrière l’œuvre dans une ultime tentative de faire reconnaître son travail et lui-même.

²³ Paul Cézanne, Correspondance (Paris: Editions Grasset & Fasquelle, 1978) 315.

²⁴ Georges Gusdorf, Les Ecritures du moi (Paris: Editions Odile Jacob, 1991) 23.

Gauguin, entièrement dévoué à l'élaboration d'une nouvelle esthétique plastique, utilise l'écrit épistolaire pour l'affirmer et la conceptualiser. Cependant, en butte à une mauvaise réaction de la critique, il publie ses écrits pour mieux expliquer et défendre une entreprise qui lui tient à coeur. C'est en effet en multipliant ses écrits et en utilisant différents genres scripturaux, jusqu'à l'écriture d'un livre à la structure anticonventionnelle où il se dévoile franchement, qu'il espère atteindre cet objectif.

2. Les lettres: autoportrait antinomique

L'insistance avec laquelle Gauguin maintient une relation épistolaire avec de nombreux correspondants montre la nécessité de se réaffirmer en tant qu'artiste de valeur. Cependant en défendant constamment son art, Gauguin dévoile aussi un homme qui doute terriblement. C'est donc une image particulièrement paradoxale et complexe qui se dégage au sein de ses missives.

En effet, bien que la lettre ne soit pas le lieu où l'expression de soi se révèle aussi librement que dans le journal intime, l'image de l'épistolier s'y profile inéluctablement. Dans le cas de Gauguin, l'évocation de sa personne domine l'échange aux dépens de son correspondant, ce que Jean-Philippe Beaulieu nomme le "mode réfléchi:"

Le premier de ces modes [non réfléchi] cherche à favoriser la communication en produisant un discours fortement orienté vers le récepteur... Le mode réfléchi, au contraire, tend à faire abstraction du récepteur, l'absence de ce dernier semblant amener l'épistolier à glisser vers l'analyse et l'expression de ses propres mouvements psychologiques plutôt que de chercher à créer une conversation.²⁵

Ainsi, dans la correspondance avec sa femme, Gauguin ne cesse de lui rappeler le rôle qu'il joue au sein d'un nouveau courant artistique et de s'affirmer ainsi en tant que peintre novateur dans l'évolution esthétique de son époque: "ce mouvement je l'ai créé

²⁵ Jean-Philippe Beaulieu, "Le statut des Lettres Portugaises dans les formes épistolaires du XVII^e siècle," *Orbis Litterarum*, 45 (1990): 333.

en peinture et beaucoup de jeunes gens en profitent non pas sans talent mais encore une fois c'est moi qui les ai formés. Et rien en eux ne vient d'eux, cela vient de moi" (LFA, 230). Par ailleurs, gêné par le manque de revenus, Gauguin tente toujours de réaffirmer à travers ses lettres son rôle de mari et de père que la société exigeait d'un homme à cette époque: l'argent pour subvenir aux besoins de la famille et par là même l'honneur du nom: "Il arrivera bien un jour où tes enfants pourront se présenter devant n'importe qui n'importe où avec le nom de leur père pour protection et honneur" (LFA, 214), tient-il à rappeler à Mette en février 1891. Gauguin la rassure constamment en justifiant sa vie car il désire lui donner l'image d'un homme conscient de ses obligations envers ses enfants. Il renforce alors auprès d'elle l'image d'un peintre au rôle essentiel (même s'il sait que sa peinture se vend très mal), parce qu'il juge inexacte l'image véhiculée par le public à son sujet et tente donc de la réhabiliter auprès d'elle. C'est un autoportrait qui s'effectue ainsi à partir d'un portrait de lui-même qu'il juge erroné, souhaitant ardemment que Mette accepte celui qu'il lui propose. Il insiste sur l'image d'un homme sans failles, d'un futur grand artiste et d'un père conscient de ses devoirs. Pourtant s'il se montre comme un artiste au futur prometteur, c'est aussi un portrait honnête qu'il lui donne puisqu'il admet occasionnellement vivre dans la misère: "Mon nom d'artiste grandit tous les jours, écrit-il en avril 1887, mais en attendant je reste quelquefois des trois jours sans manger..."(LFA, 100). Et ailleurs, dans une lettre écrite cinq ans plus tard, il cherche à orchestrer les différents éléments de ses circonstances psychologiques: "... je suis un grand artiste et je le sais. C'est parce que je le suis que j'ai tellement enduré de souffrances" (LFA, 225). Il lui arrive aussi dans les moments où ces obligations s'avèrent difficiles à assumer, d'exprimer une certaine culpabilité de ne pas remplir son devoir de

père: “Je vais à l’aventure avec mon patrimoine sur le dos et sans argent et je souffre de ne pas pouvoir t’en envoyer” (LFA, 104). Cependant, il ne lui avoue jamais ses vrais moments de désespoir comme avec ses autres correspondants. L’écrit est ici d’une pertinence primordiale pour rester crédible et se déculpabiliser auprès de celle qui lui reproche d’avoir quitté ses enfants pour sa carrière de peintre.

Cependant le portrait que Gauguin offre à sa femme est différent de celui qu’il exprime dans les lettres avec ses amis artistes. Kristina Wingard souligne, en effet, que l’image révélée par l’épistolier diffère en fonction du destinataire:

Ce qu’il y a de plus fascinant à étudier dans une correspondance authentique... n’est-ce pas justement la multiplicité quasi illimitée de rôles souvent contradictoires qu’un être humain est amené à assumer simultanément dans une société donnée?²⁶

Il est indéniable qu’avec ses amis peintres, Gauguin ne cherche pas à imposer à tout prix une image favorable de lui-même. Avec Pissarro qui fut son maître, il lui communique l’élaboration de sa conception artistique, sans chercher à le convaincre. C’est un écrit fraternel où il voit en Pissarro un égal et craint même de se montrer trop prétentieux: “Excusez tous ces raisonnements dont vous n’avez que faire; je vous garantis que quoi qu’il arrive j’aurai la vanité de rester ce que je suis et de ne pas adopter le Moi et toujours moi” (CGa, 41). Avec Vincent Van Gogh, il se montre également modeste et l’écrit épistolaire est aussi centré sur l’amitié et l’entraide puisque leur peinture trouve difficilement acquéreur. C’est une écriture sincère, honnête et franche qui associe Van Gogh à son travail: “Nous avons besoin d’être très unis de coeur et d’intelligence si nous voulons que l’avenir nous mette à notre vraie place” (45L, 223). Il ne cherche pas

²⁶ Kristina Wingard, “Correspondances et littérature épistolaire: Georges Sand en 1843,” Écrire, publier, lire les correspondances, ed. J.L. Bonnat et M. Bossis (Paris: PU de Nantes, 1983) 174.

(comme avec sa femme) à se justifier car il tient cet ami en estime, le considérant plus comme un associé qu'un concurrent. Avec Schuffenecker, comme avec Van Gogh, ce sont ses réalisations, ses recherches pour dépasser l'impressionnisme qui remplissent avant tout les lettres: "J'ai cette année, tout sacrifié, l'exécution, la couleur, pour le style, *voulant m'imposer* autre chose que ce que je sais faire" (LFA, 140). Gauguin est un être intègre, très généreux quant à ses encouragements envers ses amis peintres et réaffirme toujours l'image d'un artiste sur qui on peut compter esthétiquement: "... il faut toujours suivre son tempérament... Qu'importe, quoiqu'il en soit, je vous dis que j'arriverai à faire des choses de 1er ordre, je le sais et nous verrons" (LFA, 147). C'est l'impression d'un artiste qui se situe à égalité avec eux, agissant en collaboration avec eux, qui se dégage des missives. L'écrit avec ces artistes rassure Gauguin et lui prouve que sa démarche artistique ne se fait pas en solitaire – malgré doutes et apparences.

Cependant si Gauguin se montre artiste passionné, travaillant en collaboration et non en compétition avec les autres peintres, c'est quelquefois avec de grandes hésitations qu'il avance dans la recherche d'une nouvelle orientation picturale, et il n'hésite pas à en informer Emile Bernard en 1889: "... j'éprouve le plaisir non d'aller plus loin dans ce que j'ai préparé autrefois, mais de trouver quelque chose de plus. Je le sens et ne l'exprime pas encore" (LFA, 163). De même il avoue à Sérusier en mars 1892: "Ce que je fais ici, je n'ose en parler tellement mes toiles m'épouvantent; jamais le public ne l'admettra. C'est laid à tous les points de vue" (O, 80).²⁷ Il lui arrive aussi de se dévoiler vulnérable, car engagé dans une affirmation esthétique novatrice qui le fait douter terriblement. C'est

²⁷ Soulignons ici qu'avec sa femme il ne montre jamais ses hésitations puisqu'en juin de la même année, il l'informe avec assurance de la progression de son travail: "Je suis assez content de mes derniers travaux et je sens que je commence à posséder le caractère océanien..." (LFA, 231).

d'ailleurs dans cette optique que Gauguin avoue à Van Gogh: "Tout cela me rend malade de spleen et je n'ose ni peindre ni écrire. Et pourquoi peindre!" (LVG, 291). Et s'il encourage son ami Bernard à continuer malgré l'accueil défavorable de sa peinture, il n'hésite pas à inverser les rôles et lui demander conseils humblement: "... c'est pourquoi j'ai écrit à Schuffenecker de vous demander votre opinion pour me guider un peu au milieu de mon trouble" (LFA, 174). Il ne craint pas de lui avouer même parfois qu'il se trouve dépassé par son propre geste artistique: "J'ai fait un portrait de moi pour Vincent qui me l'avait demandé. C'est je crois une de mes meilleures choses: absolument incompréhensible (par exemple) tellement il est abstrait" (LFA, 140). S'il montre à certains amis l'artiste qui doute, il révèle aussi en toute simplicité le désespoir qui l'anéantit et son refus de se soumettre à la fatalité face au décès de son enfant: "Oui, à la nouvelle de la mort de cette pauvre Aline, j'ai douté de tout, j'ai ri comme un défi. A quoi sert la vertu, le travail, le courage, l'intelligence" (LFA, 281), écrit-il à un ami. Il avoue humblement à Daniel de Montfreid en 1896 ses moments de grande fragilité: "Aujourd'hui je suis par terre, faible... je m'agenouille et mets de côté tout orgueil. Je ne suis rien sinon un raté" (LDM, 137). Cependant, tout en admettant l'originalité de son tempérament – "... je ne suis pas facile à suivre avec mes bottes de 7 lieues..." (LDM, 115) – et malgré le désespoir de ne pas se voir reconnu, Gauguin ne regrette jamais ses choix et assume pleinement sa situation difficile: "De ce jour je ne suis plus qu'un intrigant braillard, mais si je m'étais soumis – oui, je serais dans l'aisance" (LDM, 149). Ce qui l'emporte ainsi finalement au-delà des doutes, de sa vulnérabilité et de sa situation difficile, c'est la conviction de devoir poursuivre ses objectifs artistiques sans concession aucune.

Cependant, si Gauguin avoue ses hésitations à ses correspondants, il regrette souvent en fin de missive de s'être épanché auprès d'eux: "Mais assez causé de moi, ce qui m'est très ennuyeux" (LFA, 298); et il qualifie parfois sa lettre de "longue et ennuyeuse" (LFA, 294). Si l'écrit épistolaire semble répondre efficacement à ses angoisses avec une envie spontanée de se dépeindre d'une manière sincère, en révélant les deux facettes de sa personnalité, il le laisse pourtant mal à l'aise. Se confier à autrui, c'est dévoiler tout autant ses forces que ses hésitations; c'est donc se rendre vulnérable, prendre conscience aussi de sa fragilité, ce que Gauguin ne semble pas prêt à reconnaître et à avouer. Ainsi, Gauguin affiche dans ses ouvrages publiés une image bien différente.

3. Ecrits publiés: autoportrait ludique

Si l'image que Gauguin offre dans ses écrits non épistolaires semble aussi honnête que celle au sein des missives, il la corrige en fait souvent en la ridiculisant. En effet, en pratiquant l'autodérision, il résout le malaise ressenti après s'être dévoilé.

C'est bien souvent dès le début de ses recueils qu'il affiche une image honnête de lui-même afin d'informer le lecteur de ses intentions. Dans l'ouvrage Cahiers pour Aline, il se définit dès la dédicace, rédigée par rapport à la personne (sa fille) qu'il honore: "Aline a Dieu merci la tête et le coeur assez haut placés pour ne pas être effarouchée et corrompue au contact du cerveau démoniaque que la nature m'a donné" (O, 91). Dans Noa Noa où Gauguin justifie la raison de son exil, et que Françoise Cachin nomme écrit de "propagande,"²⁸ il y partage sincèrement et sur un ton poétique impressions et aventures dans le pays de Tahiti.

Cependant, voyant son art continuellement refusé, l'image qu'il donne repose

²⁸ Françoise Cachin, Gauguin, 200.

alors sur une certaine dérision comme dans l'ouvrage Racontars de Rapin où il affirme que son récit n'est basé sur rien de sérieux. Finalement, c'est à bout de ressources qu'il rédige le recueil Avant et après dans les dernières années de sa vie, "mise au point textuelle d'une vie qui tirait à sa fin."²⁹ Gauguin se décrit ouvertement par le biais d'un livre autobiographique où il explique et réaffirme ce qu'il a vécu. L'écrit s'assimile ainsi à l'autoportrait tel que Béatrice Didier le conçoit: "La question de l'autoreprésentation nous amène au coeur même du problème de l'autobiographie. Cette œuvre n'est-elle pas censée, tout entière, être une sorte de vaste autoportrait?"³⁰ C'est à nouveau dès la dédicace que l'artiste se présente mais d'une manière peu enviable: "Racontar d'un bébé méchant, mais réfléchi parfois" (AA, 7). L'ironie que Gauguin utilise pour se définir peut être soit pour corriger l'image sérieuse que le lecteur pourrait se faire d'un artiste qui publie, soit au contraire pour s'adapter à l'image dérisoire que la critique parisienne lui attribue. Dans cet ouvrage, il renforce cette image à plusieurs reprises: "Comme on le voit, jamais je n'ai été sérieux..." (AA, 185); ou plus loin: "Je ne veux pas me faire meilleur ni pire que je suis" (AA, 227). L'écrit se veut authentique, car le peintre a le souci de faire la vérité sur lui-même tout en se rendant justice puisqu'il s'estime incompris, loin de ces vies où dominant "la nullité, la demi-route" (AA, 232), selon ses mots.

Par ces recueils, Gauguin montre au lecteur qu'il peut méditer, philosopher, mais il s'en défend en même temps. Il semble qu'il ait un grand désir de se révéler, mais une certaine pudeur l'en empêche. C'est ainsi qu'il le fait par l'intermédiaire de sujets pour lesquels il donne son opinion, tout en la dévalorisant, car l'humour lui permet de fausser

²⁹ Rima Drell Reck, "Gauguin écrivain," The French Review 64.4 (1991): 633.

³⁰ Béatrice Didier, Stendhal autobiographe (Paris: PUF, 1983) 25.

l'image que le lecteur pourrait se faire de sa personne. Il brouille alors les pistes puisque l'autoportrait qu'il effectue se caractérise par sa dichotomie: l'artiste est convaincu de son esthétique mais hésite à parler de lui-même car il doute atrocement. L'ironie, l'humour, le ridicule permettent aussi de masquer la souffrance de ne pas être reconnu et apprécié en évoquant d'une manière déguisée des faiblesses et des doutes qui l'assaillent. Ceci dit, le ton désinvolte de Gauguin et le style non conventionnel de l'anti-livre Avant et après, désirés par le peintre, semblent être un ultime recours pour montrer une certaine originalité: "Comme on le voit, jamais je n'ai été sérieux, et ne vous offensez pas de mon style badin" (AA, 185). Et il s'écrie, fantaisiste, farfelu, ironique: "Turlututu, mon chapeau pointu" (AA, 212). Chez Gauguin, la légèreté, le ludisme, l'incohérence, la désinvolture, une certaine libération et une indifférence face au monde qui l'entoure prédominent dans ce livre comme dans certaines missives de la même époque d'ailleurs – je pense à celle qu'il adresse à son ami de Montfreid, où d'une manière dérisoire, il nomme sa tentative de suicide "mon escapade" (LDM, 221). Il y a peut-être aussi une volonté de ne pas se dévoiler réellement. En effet, la forme non linéaire de cet écrit avec coq-à-l'âne fréquents, peut s'assimiler à ce que Didier nomme à propos de l'autobiographie de Stendhal, une "écriture de la rupture" qui, en fait, implique "la peur de faire de son moi un portrait de pied en cape, en drapé – et le sentiment de l'impossibilité de le faire..."³¹ Cette pudeur qui côtoie aussi le désir de la part de Gauguin d'exposer une vérité sur lui-même, le fait peut-être également opter pour une attitude où, selon Lecarme et Lecarme-Tabone, "l'auteur se plaît à brouiller les cartes."³² Si la vie de Gauguin est intimement mêlée à son entreprise plastique, il redoute toujours

³¹ Béatrice Didier, Stendhal autobiographe, 252.

³² Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, L'Autobiographie (Paris: Armand Colin, 1997) 113.

d'évoquer trop manifestement pour autrui l'intimité de sa personne.

Gauguin est un être qui tente à l'écrit de corriger une image de lui-même véhiculée publiquement et qu'il estime ne pas lui correspondre. L'artiste, non accepté par la société qui lui refuse donc une identité, ne cesse de s'en tisser une par l'écriture. C'est un individu qui se voit contraint de sortir de sa réserve pour défendre la logique et la pratique de son œuvre plastique, et l'attitude arrogante nécessaire à cette entreprise ne correspond sans doute pas à son vrai tempérament. Il y a donc chez Gauguin une antinomie très nette dans son autoportrait scriptural qui reste cependant celui d'un homme honnête, malgré tout. Ce besoin continuel, vital d'écrire sur lui-même montre également qu'il n'arrive pas à se définir puisque son œuvre n'est pas reconnue. Il s'agit peut-être aussi d'un besoin qui résulte de la métamorphose d'un travail qui progresse et qui implicitement lui échappe. L'écrit lui semble peut-être un moyen de dominer cette aventure picturale novatrice en réaffirmant constamment la conception de sa propre démarche. D'ailleurs en février 1903, quelques mois avant sa mort, il écrit ainsi à Fontainas: "... je me remettrai à l'œuvre pour tâcher de terminer sagement l'œuvre que j'ai commencée. C'est d'ailleurs la seule raison qui m'empêche dans les plus terribles moments de me brûler la cervelle. Chez moi la foi est invincible" (LFA, 318). Les hésitations restent terribles; la certitude d'une vérité au-delà, presque indicible, indéfinissable car inachevée, ne le décourage pourtant jamais.

Si l'image que Gauguin projette de lui à l'écrit est celle d'un homme à la fois assuré et ridicule, c'est qu'il trouve à l'écrit un moyen de résoudre toutes les tensions qui animent son être sans chercher à les rationaliser ou à s'autocensurer. Pour Gauguin l'écriture est alors une activité capitale et c'est la raison pour laquelle le lien scriptural

avec autrui est de plus en plus indispensable pour apaiser doutes et frustrations.

4. Les lettres: revendication de l'œuvre et appel à l'aide

La correspondance est bien souvent pour Gauguin dans ses différents exils un moyen de s'enquérir de la vente de ses œuvres et de réclamer de l'argent. Mais son discours épistolaire se situe aussi au-delà du simple échange de considérations matérielles, car autrui semble indispensable dans ce qu'il peut lui apporter, que ce soit de l'ordre de l'échange professionnel ou du soulagement personnel.

En effet, en signalant souvent à ses correspondants le manque de pertinence esthétique ou d'intensité humaine de certaines lettres reçues, Gauguin souligne ouvertement l'importance des missives dans son activité professionnelle. "Ce pauvre Shuff ne me dit pas grand chose d'intéressant (il est d'une banalité effrayante)" (LFA, 200), s'insurge-t-il dans un mot écrit à Emile Bernard. Par contre, il remercie sincèrement Vincent Van Gogh dont l'écrit invite à une méditation approfondie et motivante: "Merci de votre lettre et de vos propositions projetées; elles m'ont donné beaucoup à réfléchir..." (45L, 297). La rapidité avec laquelle Gauguin répond aux lettres reçues prouve l'importance du lien épistolaire: "Je vous écris à la hâte pour vous répondre aussitôt et vous dire..." (LDM, 124). Epistolier fidèle, il y a même urgence pour lui parfois à s'exprimer, comme avec Théo Van Gogh même s'il reconnaît une certaine limite expressive au coeur de l'écrit épistolaire: "A votre lettre je suis un moment indécis pour répondre. Dois-je répondre à Van Gogh marchand de tableaux, ou à Van Gogh l'ami et le frère à Vincent. En paroles c'est facile, par correspondance plus difficile et cependant j'ai à parler" (45L, 149). Les lettres sont donc avec ses amis peintres – Théo en est un, à son tour – un lieu où il partage des convictions artistiques et des difficultés

rencontrées dans sa recherche picturale du début. Leur correspondance s’oriente en effet essentiellement vers un dépassement des idées impressionnistes, comme Michel Hoog le confirme: “Ses premières lettres à Pissarro et à Schuffenecker ne se limitent pas à des messages pratiques ou amicaux; il en profite pour théoriser ou pour formuler ses opinions.”³³ Avec Van Gogh, il cherche le vrai échange artistique, lui décrivant ses réalisations picturales sans en demander forcément l’approbation car l’écrit sert essentiellement à l’affirmation de certaines idées: “Je viens de lire votre lettre intéressante et je suis tout à fait d’accord avec vous sur le peu d’importance que l’exatitute apporte en art” (45L, 213). S’il n’hésite pas à partager ses astuces techniques avec cet ami – “Vous collez des journaux [sic] sur votre toile avec de la colle de pâte. Une fois secs vous mettez...” (45L, 253), – il apprécie parfois les conseils de l’ami peintre et partage ses craintes: “En tous cas si j’y vais je me souviendrai des conseils que vous me donnez là dessus. Je ne sais par exemple si ma faible voix sera entendue” (45L, 263). En effet, le lien épistolaire est infiniment utile chez Gauguin pour s’assurer de la réception de ses idées et pour être tranquilisé face aux difficultés qu’il rencontre.

Ainsi, si la lettre est principalement le lieu des échanges et des conseils, elle est aussi le lieu d’expression d’une lutte difficile pour faire admettre une esthétique novatrice et il semble qu’en rassurant son destinataire, Gauguin se rassure lui-même: “... et malgré toutes les difficultés, *j’ai lieu de croire* que l’avenir sera *meilleur pour moi*” (LFA, 185), écrit-il par exemple à sa femme. Avec celle-ci, l’artiste entretient une correspondance régulière après leur séparation pour être au courant des ventes de ses tableaux et s’il ne cesse de lui rappeler la difficulté de sa vie et de lui reprocher son

³³ Michel Hoog, Gauguin: vie et œuvre, 214.

manque d'affection ou de courage moral, il réitère constamment ses projets, expliquant et démontrant la nécessité de ses choix peu banals: "cesse ces doléances perpétuelles qui ne font aucun bien et font beaucoup de mal" (LFA, 259). Malgré une mésentente persistante, Gauguin a besoin de ce lien qui lui rappelle toujours qu'il est père de famille, niant peut-être la réalité de leur séparation. Cependant, lorsqu'elle cesse de lui écrire, il ne cherche pas à rétablir ce lien qui n'était que le prolongement d'une séparation amère; les lettres étant en effet le lieu de justifications incessantes de sa part et de reproches vis-à-vis d'une destinataire qui réprouvait ses actions. Comme le signale Gilles Lapointe dans le cas de Borduas: "L'Autre lui renvoie, comme sous une loupe, l'image magnifiée de sa propre existence."³⁴ Avec cette rupture épistolaire, Gauguin a peut-être aussi apprécié de ne plus se sentir jugé d'avoir privilégié sa carrière d'artiste au détriment de sa famille. En effet, s'il utilise l'écrit à des fins d'échange avec ses différents correspondants, nous voyons nettement qu'il cherche surtout une approbation de ses démarches tant personnelles que professionnelles.

En effet, dans ses lettres, s'il y a confiance de sa part, c'est que Gauguin recherche plutôt chez le destinataire une attention particulière, une adhésion à ses idées, comme Vincent Kaufmann le souligne chez Artaud vis-à-vis de son ami Rivière: "Ce qu'il demande à Rivière, ce n'est pas d'être un confident, mais un répondant, un garant... Rivière est convoqué comme le juge de la pensée d'Artaud, pour qui aucune différence, aucune distance ne sont possibles entre l'homme et l'œuvre."³⁵ En fait, en poursuivant sa recherche picturale, Gauguin doute de plus en plus face à l'incompréhension de son art et

³⁴ Gilles Lapointe, *L'Envol des signes: Borduas et ses lettres* (Montréal: Editions Fidès-CETUQ, 1996) 33.

³⁵ Vincent Kaufmann, "Lettres ouvertes," *L'Épistolarité à travers les siècles*, ed. Mireille Bossis et Charles Porter (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1990) 60.

craint de ne pas arriver à poursuivre son entreprise: “Je sens qu’en art j’ai raison, mais aurai-je la force de l’exprimer d’une façon affirmative?” (LDM, 33). Cette hésitation viscérale et morale peut, certes, paraître s’effacer dans des moments d’intuition et d’affirmation en soi: “Qu’importe, dit-il ailleurs, quoiqu’il en soit, je vous dis que j’arriverai à faire des choses de premier ordre, je le sais et nous verrons. Vous savez qu’en art j’ai toujours raison dans le fond” (LFA, 147). Mais les craintes, les hésitations ne disparaissent jamais définitivement. Il y a alors appel au destinataire pour relancer le dialogue et surtout avoir un avis en retour, pour apaiser doutes et angoisses et contrebalancer le vide qui existe à la réception de son travail, et c’est dans cette optique qu’il écrit à Schuffenecker: “Je suis impatient du courrier prochain où vous me parlerez peut-être des tableaux que je vous ai envoyés: j’ai hâte de savoir si je suis dans l’erreur ou non” (LDM, 230).

Ce lien d’altérité scriptural est en fait primordial pour l’affirmation de son esthétique et de lui-même en tant que créateur et novateur, car il lui arrive de dévoiler sa hantise d’être oublié et ce, dès 1885, écrivant à Pissarro: “Vous êtes tout excusé d’avoir été si longtemps à m’écrire du moment que ce n’est pas oublié” (CGa, 91); et il lui arrive de terminer sa lettre par un appel: “Ecrivez-moi souvent, je ne vois personne” (CGa, 108). Il y a à la fois appel et offre, demande et réponse. L’écrit avec les peintres s’avère nécessaire pour l’échange, pour affirmer ses propres convictions mais aussi pour y puiser un encouragement. Ce sont des êtres semblables qui le réconfortent, c’est un autre qui est lui-même, car l’ambivalence de Gauguin dans sa relation à autrui est de plus en plus patente; et ceci s’accroît de plus en plus à la fin de sa vie dans sa correspondance avec Daniel de Montfreid: “C’est que les lettres sont pour moi un fruit rare, j’en reçois si

peu depuis que je suis ici... et cela me gêne considérablement attendu que non seulement je ne reçois pas l'argent que je comptais avoir mais encore je ne sais à quoi m'en tenir" (LDM, 83). La lettre comble chez lui un manque de reconnaissance, qu'il ressent comme une sensation d'abandon personnel, et la crainte de l'oubli ne cesse de le hanter. Il faut dire que puisque ses toiles ne se vendent pas, l'artiste éprouve souvent le sentiment qu'il n'existe pas ou peu aux yeux d'autrui. Il tente donc par ses lettres envoyées en Métropole de se faire entendre, attendant ensuite une réponse comme témoignage concret de son existence d'artiste et d'homme.

Ainsi, lorsque les lettres de ses correspondants n'arrivent pas, l'impression de ne pas exister s'intensifie et les appels de reconnaissance personnelle s'intensifient: "J'attendais des nouvelles, deux mots qui prouvent qu'on pense à moi" (LFA, 224). La lettre qu'il reçoit est alors plus importante dans la preuve qu'autrui se soucie de lui que dans le souci qu'il peut avoir du bien-être de son correspondant. Gauguin lance également parfois un appel pour être soutenu, comme à son ami Van Gogh dont il se sent proche puisque lui aussi est peu apprécié du public: "Un mot de réponse encourageant si c'est possible" (45L, 207). La lettre se caractérise alors à la fois comme un lieu de rapprochement des deux correspondants et comme l'expression ou la preuve de leur éloignement, équivoque que souligne très justement Vincent Kaufmann:

En général, on correspond pour se rapprocher de l'autre, pour communiquer avec lui, du moins le croit-on. Mais peut-être est-ce surtout de son éloignement dont on fait alors l'expérience. Il y a en effet dans le geste épistolaire une fondamentale *équivoque* dont l'exploitation conduit aux frontières de l'écriture poétique.³⁶

Gauguin se trouve ainsi en butte à un moyen d'expression qui ne peut le satisfaire pleinement mais qu'il privilégie cependant. La correspondance est en effet vitale pour

³⁶ Vincent Kaufmann, *L'Équivoque épistolaire* (Paris: Les Editions de Minuit, 1990) 8.

lui, car elle lui permet de maintenir un dialogue avec un intermédiaire qui lui donne alors l'illusion de l'existence de son œuvre même s'il n'hésite pas à exprimer parfois son désaccord: "Je crois faire mon devoir et fort de cela, je n'accepte aucun conseil, aucun reproche" (LFA, 225). De plus, ayant parfaitement conscience que la présence d'autrui concrétise son travail, il craint de rompre le lien épistolaire et s'excuse rapidement lorsque son propos est vindicatif: "Voilà – ne vous fâchez pas si après avoir demandé votre avis je discute cet avis..." (LDM, 252). En effet, si Gauguin a fortement désiré son exil, il fera tout son possible pour maintenir un lien d'altérité avec l'Europe, et la lettre est ce qui correspond le mieux à l'ambiguïté qui existe dans son lien à l'autre. Il avoue d'ailleurs dans une lettre de 1899 lors d'une rare confession à Fontainas: "La lecture me met en communion avec les autres sans être mêlé à la foule dont j'ai toujours peur" (LFA, 298). Janet Gurkin Altman qui, on l'a vu, souligne les polarités qui caractérisent la lettre: "bridge / barrier (distance breaker / distance maker)," ajoute que "The letter's mediatory property makes it an instrument that both connects and interferes."³⁷ Intimité à distance, distance qui maintient une indépendance, crainte et désir, vulnérabilité et force, dépendance et certitude, les complexités de l'écrit sont multiples et s'enlacent inextricablement.

Ainsi, malgré son exil désiré, Gauguin maintient une relation épistolaire avec le plus grand nombre de correspondants, afin de s'assurer d'une écoute personnelle et professionnelle qui peut le tranquilliser à tout moment. Il s'agit d'y puiser approbations, encouragements pour poursuivre son travail. Les réponses à ses lettres valident ainsi ses recherches picturales et apaisent ses angoisses.

³⁷ Janet Gurkin Altman, Epistolarity: Approaches to a Form, 186.

5. Les écrits publiés: demande de reconnaissance

Si Gauguin trouve dans l'écrit épistolaire un lieu intime pour se confier et être rassuré, il désire aussi établir un lien scriptural avec le public. En effet, confronté à l'absence d'approbation de son travail, il tente de se tisser une relation avec le public en publiant ses écrits dans l'espoir de faire accepter son travail et ainsi d'être reconnu.

Gauguin, ayant grandement conscience de l'importance d'autrui pour la poursuite de son travail, ne privilégie pas un écrit comme le journal intime. Certes, même s'il rédige un recueil de notes personnelles, Noa Noa, dès son premier voyage à Tahiti, c'est dans l'intention de le publier, donc de dévoiler l'essence même de son esthétique: "Je prépare en outre un livre sur Tahiti et qui sera très utile pour faire comprendre ma peinture" (LFA, 253). Ainsi, l'écrit d'introspection comme le journal intime ne suffit pas à la poursuite de l'élaboration de sa peinture, car chez Gauguin, le regard des autres est indispensable à son affirmation. C'est ce que Gilles Lapointe souligne d'ailleurs au sujet de la correspondance de Borduas: "C'est par l'autre qu'il se découvre... Or c'est précisément la figure de l'Autre laquelle sert ici de caution, qui fait défaut au journal."³⁸ Ainsi, l'ouvrage Cahier pour Aline, recueil pourtant d'écrits personnels est destiné dès la dédicace à un être cher intime, sa fille: "A ma fille Aline, ce cahier est dédié" (O, 91). Cependant, ses réflexions politiques, artistiques, d'expériences de misère personnelles, se généralisent fréquemment: "Vous vous sacrifiez pour votre enfant qui lui, à son tour, devenu homme, se sacrifiera" (O, 91). Par ailleurs, le discours qui s'assimile à la harangue parfois souligne d'une façon évidente l'orientation résolue de l'écrit vers autrui: "Et vous voulez qu'un artiste soit républicain" (O, 93). On constate finalement que ce

³⁸ Gilles Lapointe, L'Envol des signes: Borduas et ses lettres, 33.

recueil se révèle sans grand intérêt pour une jeune fille et la dédicace du début semble n'être qu'un prétexte pour engendrer une méditation qui, même sous une forme personnelle, s'ouvre finalement à un public plus large.

Cette relation aux autres, qui s'avère capitale aux yeux de Gauguin, il la concrétise avec le recueil Avant et après, écrit dans les deux dernières années de sa vie aux îles Marquises et destiné dès le début à la publication, comme Gauguin le signale à Fontainas: "... le lisant vous comprendrez entre les lignes l'intérêt personnel et méchant que j'ai à ce que ce livre soit publié. *Je veux*³⁹ qu'il le soit... les dessins sont du même genre que le style... très inusités, froissants quelquefois" (LFA, 317). Cette détermination que confie Gauguin correspond au souci de dire sa version d'événements antérieurs. En effet Gauguin, convaincu de l'originalité de sa peinture et voulant la faire (re)connaître comprend la nécessité de s'ouvrir à l'Autre, à un large public, pour la faire accepter. La non-acceptation de son travail qu'il ressent comme une injustice et un malentendu sur ses choix antérieurs, le pousse à la transparence. Il n'hésite pas alors à exprimer le fond de sa pensée, ne craignant plus d'offusquer le public. L'écrit est alors l'exutoire d'un désespoir profond, bilan pour lui-même mais aussi pour autrui d'une vie riche en réflexions et en actes. Il tient à être entendu, lui à qui on refuse une place au sein du milieu artistique parisien.

Dans ce recueil, l'artiste exprime des souvenirs et des réflexions sur sa vie, sur diverses institutions, sur ses haines, mais il parle finalement peu de ses idées en matière d'art. Il s'agit en fin de compte d'un écrit de "mise au point" par rapport à certains événements de sa vie, sorte de réhabilitation de l'être plus que de l'œuvre, et l'écrit se

³⁹ Souligné deux fois dans le document original.

doit à ce moment-là d'être le lieu d'une véracité, car le non-dit, l'inavoué, ne semble plus acceptable pour lui. D'une manière originale, il introduit ici souvent dans son propre écrit des lettres que des correspondants lui avaient adressées antérieurement, ceci probablement pour renforcer son argument ou pour faire réfléchir le lecteur à certains malaises de la société. Il présente ainsi une lettre d'Auguste Strindberg⁴⁰ qui explique les raisons de son refus de préfacier le catalogue d'une de ses expositions et qui précise en fin de missive: "Bon voyage, Maître: seulement, revenez-nous et revenez me trouver. J'aurai peut-être alors appris à mieux comprendre votre art, ce qui me permettra de faire une vraie préface..." (AA, 41). Cette lettre est immédiatement suivie de celle d'Achille Delaroche qui proclame qu'"... une place très haute et bien à part doit être faite à Paul Gauguin, non seulement pour la priorité, mais pour la nouveauté de son art" (AA, 43). Le ton des deux lettres est en lui-même un commentaire, une preuve pour Gauguin qu'il est controversé mais qu'il a aussi des adeptes. L'insertion ici de l'écrit d'autrui peut être considérée comme une appropriation motivée de l'écrit de l'autre avec transformation d'un écrit intime en écrit public, dans le but d'authentifier ses diverses démarches, car tout autobiographe s'engage à énoncer la vérité d'après Philippe Lejeune, entreprise que cet auteur nomme "pacte référentiel."⁴¹

L'écrit aide Gauguin à soutenir sa défense et, avocat de son propre cas, il donne alors aux lecteurs le rôle de juge. Il introduit aussi deux lettres qu'il avait écrites à un juge d'instruction qui devait venir aux Marquises pour instruire une affaire, ainsi qu'une missive écrite aux inspecteurs des colonies dénonçant l'état réel de l'administration

⁴⁰ Auguste Strindberg (1849-1912), écrivain suédois, s'installe à Paris en 1883 où il publiera des nouvelles et des pièces de théâtre.

⁴¹ "La formule en serait non plus 'Je soussigné,' mais 'Je jure de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité,'" Philippe Lejeune, Le Pacte autobiographique (Paris: Editions du Seuil, 1996) 36.

coloniale. Le peintre nous communique ces écrits sachant probablement qu'elles n'ont pas été prises en compte par leurs destinataires, et leur reproduction lui donne peut-être l'illusion d'une éventuelle réception. Cette intertextualité révèle le souci de Gauguin de nous communiquer la vérité d'une affaire qui lui tient à coeur et démontre aussi une stratégie qui rend l'écrit plus globalement convaincant. En effet, la lettre qui, par définition, est écriture privée, lorsqu'elle est publiée, "livre, comme l'affirme Dolorès Djidzek-Lyotard, le plus discret des signes à l'indiscrétion générale, l'expose au tout venant d'une publicité littéraire."⁴² Cette indiscrétion, Gauguin la désire ardemment, convaincu qu'elle ne peut que servir l'intérêt d'une reconnaissance par autrui. L'écrit ne se contente pas de réclamer justice pour lui-même mais aussi pour diverses institutions de la société, sorte de "mise en scène judiciaire de l'autobiographie" selon Gisèle Mathieu-Castellani,⁴³ ce qui révèle encore, quoique indirectement, l'altruisme de Gauguin. L'écrit exhorte ainsi autrui à dépasser sa propre situation.

L'écrit comble ainsi chez Gauguin une lacune qui s'ouvre entre lui et les autres à cause de l'exil, mais tout particulièrement entre son oeuvre et le public, puisque son travail ne trouve pas preneur. Par ailleurs, la distance qui le satisfait le laisse en même temps insatisfait. Il cherche alors dans l'Autre un stabilisateur dans la contradiction qui l'anime: la conviction du bien-fondé de son travail pictural et son absence de reconnaissance; le besoin d'être rassuré mais aussi la crainte d'être jugé. C'est donc dans cet intervalle que s'installe et fonctionne l'écrit chez Gauguin. L'écrit sert de véhicule à

⁴² Dolorès Djidzek-Lyotard, "La consigne de proscription. Sur la correspondance d'exil de Jules Vallès," Expériences limites de l'épistolaire. Lettres d'exil, d'enfermement, de folie, ed. André Magnan (Paris: Honoré Champion éditeur, 1993) 41.

⁴³ Gisèle Mathieu-Castellani, La Scène judiciaire de l'autobiographie (Paris: PUF, 1988), retranscrit dans Thomas Clerc, Les Ecrits personnels, 93.

ses convictions, d'issue à sa solitude, conjure la crainte de disparaître sans être en contact physique avec autrui. Ainsi, dans l'optique de garder à tout prix une relation avec autrui, Gauguin réitère dans ses écrits sa position d'artiste et d'homme et c'est en habile écrivain qu'il sait, pour parvenir à ses fins, utiliser l'écriture comme arme à son corps défendant, tout en protégeant des intérêts plus généraux.

6. L'écrit au service de son art: La plume ou le pinceau, un même combat

Si Gauguin écrit sans relâche en tentant de rejoindre le plus de lecteurs possibles dans une revendication permanente de son comportement et de son esthétique, c'est que ce geste scriptural est compris comme étant éthiquement et culturellement puissant, et semble être plus qu'un support à son travail, mais aussi un moyen efficace d'atteindre autrui.

En effet, une réflexion sur l'acte d'écrire l'occupe tout autant que son entreprise plastique. Il semble que Gauguin prenne conscience rapidement de l'impossibilité d'exprimer à l'écrit ses émotions ou ses idées de manière adéquate. Sa réflexion qui, finalement, met en exergue la limite du scriptural, l'aide ainsi à mieux servir la promotion de son travail. Ainsi, lorsque Gauguin s'en prend aux critiques d'art et les nomme sans complaisance "littérateurs," et souligne leur manque d'objectivité,⁴⁴ c'est non seulement parce qu'ils jugent défavorablement son travail personnel mais c'est aussi pour exprimer une réflexion plus poussée de la nature même de l'expression écrite. C'est ainsi que lorsque Maurice Denis⁴⁵ s'exprime à l'écrit, Gauguin ne peut que le féliciter:

Ce qui me fait vous écrire, c'est que j'ai plaisir à voir les peintres faire eux-

⁴⁴ Il fera pourtant exception à Fontainas: "... malgré votre répugnance, vous avez voulu étudier l'art ou plutôt l'œuvre d'un artiste qui ne vous émotionne, en parler avec intégrité" (LFA, 291).

⁴⁵ Peintre et écrivain d'art (1870-1943), Denis créa avec Georges Desvallières les Ateliers d'Art Sacré qui eurent une influence sur la peinture religieuse moderne.

mêmes leurs affaires... J'ai senti cette nécessité qui s'imposait à vous jeunes peintres, d'écrire raisonnablement sur les choses de l'Art... Continuez tous à combattre soit avec le pinceau soit avec la plume, c'est dans ma retraite mon fervent désir. (LFA, 271)

Ecrire ou peindre est une même arme pour revendiquer une action esthétique pour Gauguin, mais ce geste doit surtout être fait par les intéressés, les peintres eux-mêmes, idées qui rejoint d'ailleurs Baudelaire dans cette vision de la critique.⁴⁶ Pour Gauguin un écrivain non peintre ne peut saisir pleinement la pensée profonde d'un artiste et donc ne peut l'exprimer à l'écrit, ce qu'il précise ultérieurement dans Raconteurs de Rapin: "Je vais essayer de parler peinture, non en homme de lettres mais en peintre... Ce n'est pas un devoir mais une fantaisie" (RR, 16). Nous voyons ici que l'écriture représente pour lui l'expression très personnelle de l'auteur et Gauguin tient à préciser qu'il écrit non pas à cause d'une convention mais au contraire par son bon vouloir, réitérant toujours sa liberté de penser, d'agir, d'écrire.

Il faut dire que c'est un geste que Gauguin affectionne et qu'il juge nécessaire à ses revendications de peintre et d'homme libre, tout en étant conscient de ses limites pour exprimer pensées et émotions. C'est pourquoi il déclare à sa femme: "Je ne faillirai pas certainement au devoir quoi qu'il arrive de ta part, mais [...] il y en a trop pour que je les explique [ces pensées et émotions], devine-les entre les lignes" (LFA, 182); il reconnaît ici l'impossibilité d'exprimer textuellement toute la gamme de réflexions et d'intuitions de l'individu. Cette difficulté coïncide avec son refus d'utiliser des moyens littéraires pour expliquer sa peinture: "il me faut l'expliquer... avec le moins possible de moyens littéraires comme autrefois on le faisait" (LFA, 241). Le littéraire, le langagier,

⁴⁶ "L'artiste reproche tout d'abord à la critique de ne pouvoir rien enseigner au bourgeois, qui ne veut ni peindre ni rimer, – ni à l'art, puisque c'est de ses entrailles que la critique est sortie," Charles Baudelaire "A quoi bon la critique?" Œuvres complètes (Paris: Editions Gallimard, 1961) 876.

problématise l'acte plastique, tout comme, paradoxalement, il n'arrive pas à résoudre les grandes questions existentielles qui le hantent. Il ne peut, cependant, s'empêcher à certains moments d'utiliser des métaphores littéraires, comme lorsqu'il complète l'explication d'un tableau effectué: "Ce petit fond de jeune fille avec ses fleurs enfantines est là pour attester notre virginité artistique. Et ce Jean Valjean que la société opprime mis hors la loi, avec son amour, sa force, n'est-il pas l'image aussi d'un impressionniste aujourd'hui" (45L, 245). L'écrit est une arme très utile, mais comme Gauguin en ressent les limites il a recours à certaines stratégies, comme les allusions et comparaisons musicales par exemple, pour mieux expliquer à ses amis, Schuffenecker et Fontainas, ses compositions de couleur:

... ces répétitions de tons, d'accords monotones, au sens musical de la couleur, n'auraient-elles pas une analogie avec ces mélopées orientales chantées d'une voix aigre, accompagnement des notes vibrantes qui les avoisinent... Pensez aussi à la part musicale que prendra désormais la couleur dans la peinture moderne. La couleur qui est vibration de même que la musique est à même d'atteindre ce qu'il y a de plus général et partant de plus vague dans la nature: sa force intérieure. (LFA, 291)

Gauguin se heurte ainsi à une double difficulté: celle de voir son art incompris et celle de ne pouvoir l'expliquer efficacement avec ses propres mots, même en recourant aux métaphores, considérées souvent comme étant trop dénaturantes, trop loin du réel dans ce qu'elles cherchent à dire. Marc Le Bot note très justement à propos de Noa Noa: "... les mots ne suffisent pas. Sinon, pourquoi Gauguin aurait-il peint sur les pages de son manuscrit?" (Noa Noa, 6). Ce sentiment d'un écrit qui est limité pour expliquer l'esthétique picturale qui le préoccupe, incite peut-être Gauguin à ne plus essayer de rationaliser ses idées à autrui sous une forme traditionnelle mais plutôt d'une façon très personnelle qui bouleverse les canons d'écriture et surtout sous une forme qu'il pense

convenir à son tempérament, comme dans son ouvrage Avant et après.

En effet, déçu par ses différentes tentatives d'expliquer son travail et de s'expliquer, Gauguin décide de rejeter toutes conventions scripturales et de s'impliquer entièrement dans son écrit en utilisant une forme qui lui convient. Il la justifie à Fontainas comme une sorte d'affranchissement, où il se dévoile aussi bien dans le contenu que dans la forme du livre: "Ce n'est point une œuvre littéraire d'une forme choisie entre autres, c'est autre chose; le civilisé et le barbare en présence. Là donc le *style doit concorder*, déshabillé comme l'homme tout entier, choquant souvent" (LFA, 312). Et à nouveau au début de l'ouvrage, Gauguin signale: "Ceci n'est pas un livre. Un livre, même un mauvais livre, c'est une grave affaire" (AA, 9). Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, Gauguin tient à définir le genre de son écrit tout en désirant le voir n'appartenir à aucun de ceux qu'il évoque: "Un roman, où cela commence-t-il: où cela finit-il... Des mémoires!... Tout y est intéressant, sauf l'auteur... Se confesser: après Jean-Jacques Rousseau c'est une grave affaire" (AA, 9). Là encore Gauguin réaffirme son ambiguïté: le désir de communiquer quelque chose d'important mais qui ne doit pas paraître sérieux: "Je voudrais écrire comme je fais mes tableaux, c'est-à-dire à ma fantaisie, selon la lune, et trouver le titre longtemps après" (AA, 10). L'écrit d'un ouvrage est donc nécessaire pour Gauguin mais ne doit en aucun cas appartenir à une norme quelconque pour éviter ainsi toute contrainte et, au contraire, constituer un acte de libération: "Mon recueil n'y changera rien, mais... ça soulage" (AA, 121). L'écrit est alors guérison intime, relativement loin, enfin, de tout espoir de "changer le monde," comme disaient les surréalistes. L'écriture révèle surtout les faits de la vie de l'artiste comme de l'homme. C'est sans doute pourquoi Gauguin interrompt constamment son

récit par la “phrase magrithienne.”⁴⁷ “Ceci n’est pas un livre.”

Tout semble minimisé, dévalorisé dans Avant et après, car dans son désir ultime de dire sa vérité – même ludiquement ou ironiquement – Gauguin veut éviter de tomber dans le sentimentalisme ou dans l’égotisme. Exercice difficile et en contradiction avec ce que George Gusdorf désigne par l’autobiographie qui “se propose de dresser un bilan en fin d’exercice... parvenir à une concentration du sens, pour présenter une formule d’ensemble, au mépris des vicissitudes et incohérences de la vie...”⁴⁸ Mais le geste scriptural de Gauguin résiste à cet effort d’orchestration car, d’un côté, l’écrit doit rester avant tout un outil pour faire admettre son esthétique novatrice. Si, ainsi, pour Gauguin, l’écrit est nécessaire pour justifier sa démarche (dans une forme et un style non conventionnels), il reste aussi une catharsis et surtout un délassément car c’est un homme terriblement frustré qui écrit: “... pourquoi ne l’écrirais-je pas: sans autre but que celui de me divertir” (AA, 149). C’est encore d’une façon provocatrice, anti-conventionnelle qu’il place sa préface à la fin de son ouvrage, déjouant ainsi les stratégies de lecture traditionnelle: “... je n’ai pas voulu faire un livre qui ait la plus petite apparence d’œuvre d’art (je ne saurais): mais en homme très informé de beaucoup de choses qu’il a vues, lues et entendues dans tous les mondes... j’ai voulu en pleine nudité, sans crainte et sans honte, écrire... tout cela” (AA, 251). Révolte, tentative d’innover aussi au niveau scriptural ou raillerie du sérieux de l’écriture, mais, en dernière analyse, épanchement non sentimental, quoique intensément vécu, “tout cela” n’est pas sans évoquer l’attitude qu’adopteront un peu plus tard toute une génération d’écrivains comme Prévert qui rompent avec certaines conventions esthétiques:

⁴⁷ Rima Drell Reck, “Gauguin écrivain,” 632.

⁴⁸ Georges Gusdorf, Auto-Bio-Graphie (Paris: Editions Odile Jacob, 1991) 412.

Son goût de la provocation, dit Lemaître au sujet de sa pratique systématique et parfois abusive des jeux de mots, contrepèteries et autres amusettes, son anarchisme même, sa volonté de rupture, due à son passage par le surréalisme, avec une certaine conception de la poésie, enfin son absence apparente d'intériorité, tout cela paraît bien l'éloigner de tout ce que suggère le mot même de lyrisme.⁴⁹

La non-acceptation de son œuvre est ressentie par Gauguin comme une interdiction à l'expression de son être. L'écrit contrebalance alors ce sentiment de frustration. Cependant, ses nombreuses réflexions sur l'écrit d'autrui, sur le sien aussi et le fait qu'il ait exploré différents genres, nous montrent l'importance qu'il attache à ce mode d'expression. En effet, l'écrit lui permet de mieux conceptualiser son travail dans le but de le faire "parler," pour le faire accepter, d'en dévoiler le processus d'élaboration et ainsi de le valoriser. "Or si œuvre d'art était œuvre du hasard, toutes ces notes seraient inutiles" (AA, 33), déclare-t-il dans son dernier ouvrage.

Cependant, la multiplication des écrits prouve aussi la difficulté à transposer exactement avec ce moyen sa pensée artistique: "les émotions du peintre ou du sculpteur, du musicien, sont d'un tout autre ordre que celles de l'art littéraire." (RR, 59). Si ludisme et contrepèteries sont privilégiés, si incohérences et fragmentations existent à l'écrit, c'est probablement parce que Gauguin n'arrive pas à s'exprimer pleinement par le geste scriptural, ce qui le pousse à méditer toujours plus intensément la logique même de ce geste. Sa motivation reste cependant ferme, multiple, primordiale et subtile car ce moyen l'aide aussi à effectuer une quête personnelle qui lui permet de mieux comprendre et accepter son originalité.

⁴⁹ Henri Lemaître, *L'Aventure littéraire du XX^e siècle. Deuxième époque, 1920-1960* (Paris: Pierre Bordas et fils, éditeurs, 1984) 45.

7. Le geste scriptural comme quête personnelle et artistique

Même si Gauguin a été probablement influencé par toute une génération qui explorait le monde (époque d'expansion coloniale, de commerce et d'évangélisation), ses exils n'ont pas été qu'une fuite face à un monde auquel il ne s'identifiait guère. Ses différents déplacements ont été d'abord une recherche du meilleur lieu pour l'élaboration et le développement de son œuvre plastique. "Je juge que mon art que vous aimez n'est qu'un germe et j'espère là-bas le cultiver pour moi-même à l'état primitif et sauvage,"⁵⁰ déclare-t-il à Odilon Redon au sujet de son projet d'installation à Tahiti; et il avise son ami Willumsen à la fin de 1890: "... je puis, là-bas, me livrer aux grands travaux de l'art, dégagé de toutes jalousies artistiques, sans aucune nécessité de vils traffics" (O, 68). Pourtant, cette recherche plastique intense qui s'accompagne d'une absence de reconnaissance provoque un vide que Gauguin associe à une incompréhension de son travail et de sa personnalité. Ainsi, l'écrit qui l'accompagne tout au long de sa vie pour l'aider en premier lieu à se faire reconnaître lui permet aussi d'effectuer une quête ontologique et artistique.

Cette quête s'amorce donc à cause de doutes et hésitations provoqués par le manque de réception favorable à son travail, et la relation épistolaire est à ce moment-là alors indispensable pour apaiser Gauguin en comblant l'insatisfaction qu'il ressent en tant qu'artiste. Ainsi, la réponse qu'il envoie à Pissarro en 1885 lui permet de s'assurer de certains progrès: "Ma série de Rouen dont vous me parlez n'est qu'un passage ou plutôt la base de ce que j'ai entrevu c'est-à-dire une peinture très matte (sic)... Je crois pouvoir affirmer qu'il y a un progrès énorme je le sens" (CG, 107). L'écriture épistolaire

⁵⁰ Paul Gauguin, Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren... à Odilon Redon, ed. Ari Redon (Paris: Librairie Corti, 1960) 193.

est nécessaire à sa quête dans la mesure où le correspondant peut être utilisé pour l'approbation et le soutien que réclame Gauguin, comme par exemple lorsqu'il déclare à Théo Van Gogh: "J'ai un projet depuis quelques années qui prend en ce moment une grande intensité dans ma pensée... J'ai besoin avant de me mettre en campagne de votre assentiment..." (CG, 184). L'échange avec Schuffenecker sur les progrès de sa peinture lui permet aussi de mieux conceptualiser ses réalisations: "... malgré ma faiblesse physique je n'ai jamais eu une peinture aussi *claire* aussi lucide (par exemple beaucoup de fantaisie)" (LFA, 117); et plus tard, Gauguin lui signale: "J'ai, cette année, tout sacrifié, l'exécution, la couleur, pour le style, *voulant m'imposer* autre chose que ce que je sais faire" (LFA, 140). Les descriptions longues et précises de son travail faites par exemple à son ami Van Gogh lui permettent d'entrevoir ce qu'il veut accomplir et d'affirmer la suite de son travail. Cependant, la quête de Gauguin s'avère complexe car il ne s'agit pas véritablement d'une quête à la recherche d'un but puisqu'il pressent déjà ce qu'il veut et ce qu'il est: "Il [Van Gogh] est romantique et moi je suis plutôt porté à un état primitif" (LFA, 154). Il semble que ce soit surtout le moyen de faire admettre ses convictions artistiques et sa personnalité qui le préoccupe: "Moi ce que j'ai fait surtout cette année, ce sont de simples enfants de paysan, se promenant indifférents sur le bord de la mer avec leurs vaches... je cherche à mettre dans ces figures désolées, le sauvage que j'y vois et qui est en moi aussi" (45L, 275). Ainsi, chaque description de tableau est suivie de l'expression d'une opinion personnelle:

Fumier qu'ils ramassent pour fumer leurs terres, couleur ocre de ru avec des reflets fauve. Sables *roses* et non jaunes à cause de l'humidité probablement – mer sombre. En voyant cela [sic] tous les jours il me vient comme une bouffée de lutte pour la vie, de tristesse et d'obéissance aux lois malheureuses. Cette bouffée je cherche à la mettre sur la toile, non par hasard, mais par raisonnement en exagérant peut-être certaines rigidités de pose, certaines couleurs sombres etc...

(45L, 277)

Il s'agit en effet chez Gauguin d'une double quête, celle de l'homme et de l'artiste, dualité qu'il entrevoit d'ailleurs clairement dès le début de sa carrière, puisqu'il réfléchit déjà à la position de l'homme par rapport à son art: "L'œuvre d'un homme, c'est l'explication de cet homme. Et en cela deux sortes de beauté, une qui résulte de l'instinct et une autre qui viendra de l'étude" (LFA, 327). Il ne dissocie en effet jamais recherche picturale et quête ontologique – banalement mais précisément humaine, car on le voit rapidement prendre conscience de la complexité de son être où, d'ailleurs, d'autres dualités s'affirment: "Il faut te souvenir qu'il y a deux natures chez moi: "l'Indien et la sensitive. La sensitive a disparu ce qui permet à l'Indien de marcher tout droit et fermement" (LFA, 126). Nous le voyons ainsi dès 1892, lorsqu'il peut déjà mieux cerner à l'écrit ce qu'est sa théorie picturale, utiliser deux termes qui normalement définissent les êtres humains, et qui révèlent chez lui le côté indissociable de l'être et de l'art: "Pour terminer il faut de la peinture faite très simplement, le motif étant sauvage, enfant" (LFA, 241). De la même façon, dans une lettre à Bernard en 1889, Gauguin montre le lien entre une quête picturale et une quête plus globale, ontologique, alors que bien souvent, nous verrons que les artistes privilégient plus à l'écrit la recherche artistique que l'introspection (ou du moins n'en parlent pas): "... j'éprouve le plaisir non d'aller plus loin dans ce que j'ai préparé autrefois, mais de trouver quelque chose de plus. Je le sens et ne l'exprime pas encore... je n'ai pas la prétention d'inventer quelque chose de nouveau. Ce que je désire c'est un coin de moi-même encore inconnu" (LFA, 163). Chez Gauguin, si la dimension conceptuelle, esthétique, théorique reste pertinente, celle, émotive, psychologique de la conception de sa propre personne sous-tend toujours

implicitement, et parfois, comme ici, très explicitement, cette première dimension.

Face à la précarité de sa situation artistique et donc à la difficulté de mieux se cerner, Gauguin ne se contente pas de l'écrit intime et rédige aussi à cette époque un article (*Moderniste illustré*, 4 et 11 juillet 1889) qui montre sa volonté d'affronter le regard du public. La présence d'autrui s'impose à lui comme nécessaire pour mener efficacement quête plastique et quête de l'homme qu'il cherche à être. Ceci lui permet de rationaliser son idée de l'art, tout en s'affirmant sur le plan de son individualité: "Tout cela, ce sont bien des finesses dira-t-on; mais en art, il en faut, sinon ce n'est plus un art complet, ce n'est plus de l'art" (O, 52). Le maintien d'une écriture orientée vers sa femme, ses amis, le public, lui permet ainsi d'avancer dans sa double quête où la réussite esthétique et la réalisation de sa libre humanité s'enlacent souvent indissociablement.

Cette quête qui semble s'accomplir efficacement grâce au support scriptural présente malgré tout des moments de découragement. Gauguin reste parfois perplexe devant le non-aboutissement de son travail pictural, et n'hésite pas à l'avouer à sa femme en 1887: "Le devoir d'un artiste c'est de travailler pour devenir fort; ce devoir je l'ai accompli... cependant je n'aboutis pas" (LFA, 119). Un certain scepticisme émerge alors, vis-à-vis d'autrui: "J'en suis arrivé à ne croire en personne personne [sic]" (LFA, 208). Pourtant, ces moments d'abattement ont leur place dans cette quête puisqu'ils aident Gauguin à puiser au plus profond de lui-même et de prendre conscience de sa réelle identité: "La voix écrite permet le cheminement vers une existence caractérisée comme découverte du sujet par lui-même," estime Gusdorf dans son étude sur les écritures de soi.⁵¹ Ainsi, la tentative de suicide de Gauguin en janvier 1898 va aider ce dernier à

⁵¹ Georges Gusdorf, *Auto-Bio-Graphie*, 17.

s'interroger efficacement sur la quête que tout homme entreprend plus ou moins consciemment. Après avoir appris la mort de sa fille, Aline, désespéré et à bout de forces, le geste qu'il accomplit se fit après l'exécution d'une toile intitulée, *Où sommes-nous? Que sommes-nous? D'où venons-nous?*, questions fort révélatrices d'un homme désireux de faire aboutir une recherche existentielle. En fait Gauguin ne cherche pas à occulter ce double geste, artistique avec la toile et intime avec la tentative de suicide, mais lui donne une place dans sa quête puisqu'il signale cet incident dans une lettre à de Monfreid le mois suivant: "... j'ai voulu me tuer" (LDM, 199); et en 1901 il informe aussi Charles Morice: "Je voulais mourir et dans cet état de désespoir, je l'ai peinte [la toile] d'un seul jet. Je me hâtais de signer et je pris une dose formidable d'arsenic" (LFA, 304). Cet événement dramatique qu'il partage avec quelques correspondants nous révèle l'importance d'autrui dans sa recherche personnelle. Pourtant, Gauguin ne l'évoque pas dans *Avant et après* bien que ce soit le récit de tous ses exils et combats, – mais "dont le titre est probablement une allusion à sa tentative de suicide," nous signale Michel Hoog.⁵² Ce geste qui occupe une place essentielle dans sa quête, Gauguin choisit de ne le partager qu'avec certains individus intimes. L'écrit qui se veut véridique, est malgré tout empreint de pudeur, preuve peut-être d'un regret, d'une honte, d'une difficulté à affronter l'ampleur de son geste. Quant à Fontainas, que Gauguin estime pourtant beaucoup, il ne lui explique que simplement sa toile, en particulier le titre: "Au réveil, mon œuvre terminée, *je me dis, je dis: 'd'où venons-nous, que sommes-nous? où allons-nous?'*" (LFA, 293). S'il occulte son geste suicidaire avec ce correspondant, il donne par contre au geste pictural la place qui lui revient dans sa quête ontologique puisque celui-ci

⁵² Michel Hoog, *Gauguin: vie et œuvre*, 290.

répond enfin de façon sublimée à ces questions.

En effet, cette toile permet au peintre et à l'homme Gauguin de se dépasser dans un questionnement plus global, fusionnant de l'être humain, interrogation qui transparait dans l'explication qu'il adresse à de Montfreid: " Alors j'ai voulu avant de mourir peindre une grande toile... J'y ai mis là avant de mourir toute mon énergie... Cela ne pue pas le modèle, le métier et les prétendues règles – dont je me suis toujours affranchi, mais quelquefois avec peur" (LDM, 201). Nous voyons nettement ici que c'est le geste pictural qui provoque une réflexion scripturale approfondie et sincère où la quête de l'artiste en peinture et celle de l'homme à l'écrit sont inextricablement mêlées.

Avec cette réalisation picturale, Gauguin s'est libéré de la crainte d'autrui. Le dépassement de soi-même dans sa tentative de suicide lui permet de se questionner également au niveau strictement technique, en contemplant paisiblement et non d'une manière angoissée cette grande toile: "Plus je la vois plus je me rends compte des fautes *énormes mathématiques* que je ne veux à aucun prix retoucher – elle restera comme elle est à l'état d'esquisse si l'on veut. Mais aussi cette question se pose et j'en suis perplexe: Où commence l'exécution d'un tableau, où finit-elle?" (LDM, 205). C'est alors que cette interrogation l'autorise à faire aboutir sans rancune sa quête ontologique, identitaire dans une lettre à Morice où il affirme enfin: "Tu t'es trompé un jour me disant que j'avais tort de dire que je suis un sauvage. Cela est cependant vrai: je suis un sauvage..." (LFA, 327). Cette prise de conscience, ce sentiment d'appartenance, d'autoappartenance, oserons-nous dire, l'aide alors à conclure aussi sa recherche artistique dans la mesure où il peut enfin définir l'énorme singularité de son travail: "... dans mes œuvres il n'y a rien qui surprenne, déroute, si ce n'est ce 'malgré-moi-de-sauvage'" (LFA, 327). L'aboutissement

de cette quête personnelle où Gauguin s'identifie comme "sauvage," à un ami proche, il l'affirme ensuite au public dans l'ouvrage Avant et après: "Tous mes doutes sont dissipés. Je suis et je resterai ce sauvage" (AA, 239). La réalisation de cette autobiographie, originale dans sa forme et son contenu, s'apparente à un dévoilement, ultime et nécessaire, de sa quête face à un monde qui persiste à l'ignorer. Si, à sa mort, Gauguin n'est toujours pas reconnu du public, malgré ses multiples écrits pour s'expliquer, l'écrit fonctionne comme un soulagement et lui donne encore une double raison de vivre: devenir artiste libre, homme libre.

La quête gauguinienne s'est donc effectuée à l'écrit tout d'abord à l'aide de la correspondance qui, comme Bernard Beugnot le souligne, a un rôle primordial dans la recherche personnelle du destinataire:

... l'épistolier, avant d'être un écrivain ou un artiste, est un artisan de soi. La lettre invente des liens et des lieux intimes pour nier la solitude première d'où elle sourd; elle a, comme souvent les mémoires, partie liée avec l'enfermement et la prison... l'épistolarité est une descente en soi, geste qui tente de construire à distance de texte, dans l'infidèle miroir de l'expression, l'être qui n'est pas encore.⁵³

Mais Gauguin ne se contente pas d'une quête uniquement partagée avec ses proches. Pour qu'elle soit complète, il faut qu'il ait l'approbation de ce public qu'il tente toujours d'apprivoiser. Il publie donc ses écrits désirant plus que jamais apporter aux spectateurs une vision nouvelle de l'art en la leur expliquant – "cet expatriement, ce n'est pas seulement pour Gauguin la désertion de la 'culture,' c'est aussi la quête de thèmes picturaux inédits, susceptibles de faire s'évader son art du 'déjà vu' et donc, finalement,

⁵³ Bernard Beugnot, "De l'invention épistolaire: à la manière de soi," L'Épistolarité à travers les siècles, 36.

d'enrichir la culture"⁵⁴ – et, ce faisant, montrer à l'autre qui il est en tant qu'homme.

Conclusion

Le geste scriptural de Gauguin est résolument tourné vers autrui bien que cet artiste se soit destiné à l'exil. C'est l'écriture de l'altérité, de la légitimation et de l'expression d'une recherche picturale longuement méditée: "Contrairement à une idée reçue, note Michel Hoog, Gauguin n'est pas un peintre d'instinct, mais un homme qui a réfléchi à son art et qui a voulu en toute lucidité ce qu'il a fait."⁵⁵ De plus, l'écrit de Gauguin sert aussi une double quête, personnelle et plastique qui s'effectue loin du monde civilisé.

Chez Gauguin, l'écrit précède rarement la réalisation de l'œuvre, car s'il parle de projets ou de son travail, c'est qu'ils sont déjà en cours d'élaboration ou terminés. Gauguin recherche en effet plus une approbation de son entreprise picturale qu'une aide à démarrer son travail. L'écrit épistolaire est en effet affirmation de ses réalisations et de ses convictions esthétiques, toujours en présence d'un destinataire, acte et lieu d'approbation implicite de sa progression. Au début, l'écrit lui est nécessaire pour se sentir accepté en tant qu'artiste, mais progressivement c'est pour se sentir encore exister en tant que simple individu. En effet, à la fin de sa vie l'artiste dépend énormément de ses correspondants pour accomplir son sacerdoce pictural. Ayant admis la non-reconnaissance publique de son esthétique, l'écrit épistolaire devient ainsi souvent moins une explication de sa démarche artistique qu'une demande constante de reconnaissance strictement humaine, car si le destinataire s'éclipse, c'est Gauguin qui se sent disparaître. "Je suis bien inquiet à votre sujet, et j'ai vraiment peur que vous ne soyez plus, auquel

⁵⁴ Daniel Guérin, "Avant propos," Paul Gauguin, *Oviri*, 11.

⁵⁵ Michel Hoog, *Gauguin: vie et art*, 280.

cas cette lettre ne serait pas lue par vous” (LDM, 227), confie-t-il à de Montfreid en début de lettre.

Cependant, si le peintre choisit à un moment donné d’écrire publiquement, c’est que l’épistolarité, intimité écrite orientée vers des lecteurs privilégiés, n’était suffisante ni pour son affirmation individuelle ni pour son aventure picturale. D’un geste spontané, avec les lettres, il passe alors à un geste motivé, en publiant ses écrits, et si René Duchêne suggère l’idée que “l’épistolier écrit sans songer à *écrire*, c’est-à-dire qu’il ne se soucie ni de règles reçues de l’extérieur ni du regard d’un éventuel public sur la réussite technique de sa lettre,⁵⁶ voici une théorie qui convient, nous semble-t-il, au geste de Gauguin. L’image qu’il donne de lui-même à quelques destinataires privilégiés s’efface alors au profit de multiples destinataires et d’un programme plus global. Son écriture garde cependant l’authenticité, la spontanéité du discours épistolaire,⁵⁷ ainsi que certaines particularités de ce dernier: forme éclatée, présence d’une intertextualité lorsqu’il y a ajout d’une lettre d’autrui reçue auparavant. L’écrit destiné au public compense le refus de sa peinture qu’il vit comme une condamnation au silence. Bâillonné par la critique picturale, l’artiste s’octroie le droit par l’écrit publié ou l’écrit épistolaire de crier sa conviction d’être un chef de file et ainsi de continuer à exister.

En fait, Gauguin, visionnaire en art pictural et persuadé du bien-fondé de ses réalisations, reste pourtant fragile dans la mesure où il se heurte à un refus de son travail, ce qui entraîne une difficulté identitaire qu’il ne faut pas sous-estimer puisque d’après Pierre Tap, on se forge une identité par rapport à autrui. L’identité, affirme celui-ci,

⁵⁶ Roger Duchêne, “Du destinataire au public, ou les métamorphoses d’une correspondance privée,” Revue d’Histoire Littéraire de la France 76.1 (1976): 31.

⁵⁷ Béatrice Didier caractérise la lettre comme “le morcellement, le discontinu, l’absence d’élaboration et de composition,” Béatrice Didier, “Autoportrait et journal intime,” Corps écrit 5 (1983): 173.

constitue “un effort constant de différenciation, d’affirmation, de singularisation aussitôt limité par la tentative inverse d’affiliation, d’appartenance et d’identification.”⁵⁸ L’écrit, toujours orienté vers autrui conjure la menace de disparition de soi et de son œuvre, puisqu’il ne cesse de parler de ses projets, de ses réalisations, de ses états d’âme, et ce, tout au long de sa vie. Les lettres sont de plus en plus longues, les écrits destinés à la publication se multiplient et l’écrit finit par prendre une place primordiale dans la vie de Gauguin. L’écriture tente de stabiliser ses pensées, son être, et même si celui-ci semble disparate, dispersé, le peintre voit sa vie instinctivement comme un ensemble implicitement logique qu’il exprime peut-être mieux à l’écrit, et malgré les incohérences de celui-ci, Kaufmann signalant le même phénomène chez Artaud: “... si son ‘œuvre’ est comme en éclatement, en chute libre, si rien ne s’y fixe, il y a cependant une sorte de permanence qui est précisément assurée par la pratique *épistolaire*.”⁵⁹

Il faut dire que Gauguin se trouve confronté à une situation délicate que souligne Didier Coste lorsqu’il différencie exil et exotisme. En effet, si l’exotisme était à la mode et que Gauguin, à la recherche d’une meilleure expression de son art et de son être, y a succombé, cet exil “volontaire” devient un véritable exil puisqu’il se retrouve exclu par le milieu artistique parisien:

L’exil est expatriation forcée, bannissement ou privation de lieu imposée – peu importe par qui ou par quoi – l’exotisme est un déplacement, une migration ou une quête de lieu délibérée. L’exilé est chassé, l’exotiste est attiré.⁶⁰

Controversé et rejeté par le milieu artistique parisien, pris au piège d’un exil désiré,

⁵⁸ Pierre Tap ed., *Identités collectives et changements sociaux. Production et affirmation de l’identité* (Paris: Editions Privat, 1980) 11.

⁵⁹ Vincent Kaufmann, “Lettres ouvertes,” *L’Épistolarité à travers les siècles*, 58.

⁶⁰ Didier Coste, “Exil, exotisme et valeur: les antipodes ou le miroir du moi,” *Exil et littérature*, ed. Jacques Mounier (Grenoble: Ellug, 1986) 101.

Gauguin apparaît alors comme un individu à deux facettes, comme le signale Daniel Guérin:

Il recherchait la solitude et il souffrait de la solitude. Lui manquait, parfois cruellement, non seulement ses enfants sur lesquels il avait tiré un trait, mais aussi la compagnie d'artistes et d'écrivains qu'il appréciait... Il voulait tourner le dos aux artifices de la vie parisienne et il dévorait chaque mois une revue symboliste raffinée comme le *Mercur de France*. Il adorait vivre en "sauvage" et il enrageait de ne pouvoir résoudre lui-même, sur place, les affaires qui se dénouaient, sans lui, à Paris. (O,12)

Ses écrits présentent alors une dichotomie qui semble se développer en relation avec les polarités de son tempérament: écrits publiés / publics; écrits épistolaires intimes / écriture d'un livre "anti-livre;" demandes d'approbation de plus en plus accentuées de sa part dans ses lettres, et inflexibilité persistante quant à ses idées artistiques; nécessité d'un lecteur / peur de l'ennuyer. Son dernier ouvrage, *Avant et après*, dont le titre même véhicule une opposition, comporte sur la couverture l'inscription "Pour Pleurer / Pour Rire; Pour Souffrir / Pour Vivre; Pour Mourir / Pour Jouir; In Secula Seculorum."⁶¹ Malgré ses affirmations antinomiques constantes, Gauguin utilise l'écrit pour stabiliser et concilier ces oppositions qui accompagnent une contradiction personnelle majeure: la conviction d'être un grand artiste dont l'art est bafoué par la critique: "Ce qui, chez un autre, observent Cogniat et Wildenstein, pourrait passer pour être de l'instabilité, pour le goût du changement, est au contraire chez lui le signe de sa permanence, car – et ses écrits en témoignent – il n'abandonne jamais son point de vue initial."⁶² Pourtant ce récit de vie n'est peut-être qu'une suite à sa tentative de suicide si on adhère à la théorie de Blanchot qui ne voit dans ce genre d'écrit qu'une illusion de survivance:

⁶¹ Michel Hoog, *Gauguin: vie et œuvre*, 288.

⁶² Raymond Cogniat et Daniel Wildenstein, "Gauguin 'le sauvage,'" *Chefs-d'œuvre de l'art: Grands peintres* Vol. 6 (Paris: Librairie Hachette, 1980) 63.

Ecrire son autobiographie soit pour s'avouer, soit pour s'analyser, soit pour s'exposer aux yeux de tous, à la façon d'une œuvre d'art, c'est peut-être chercher à survivre, mais par un suicide perpétuel – mort totale en tant que fragmentaire. S'écrire, c'est cesser d'être pour se confier à un hôte – autrui, lecteur – qui n'aura désormais pour charge et pour vie que votre inexistence.⁶³

Le geste scriptural de Gauguin va toutefois toujours en s'amplifiant pour contrebalancer un refus de sa production picturale et pour reconforter l'homme isolé en Océanie, car chaque destinataire, en répondant aux missives, valide quelque part son discours et son moi, et la publication du recueil Avant et après est une dernière tentative de se faire entendre malgré le désintéressement du public: "... j'ai voulu en pleine nudité, sans crainte et sans honte écrire... tout cela. C'est mon droit. Et la critique ne saura empêcher que cela soit, même si c'est infâme" (AA, 251). En ne cessant d'expliquer à l'écrit son attitude, Gauguin rationalise sa situation, ce qui lui permet de garder une stabilité morale. En effet, la crainte de la folie est fréquemment évoquée comme, par exemple, dans une lettre de mars 1899 écrite à Fontainas en réponse à une critique de son art où il lui réclame "l'indulgence dont [il a] besoin pour [sa] folie et [sa] sauvagerie" (LFA, 294). Quant à Van Gogh, qui sombrera, comme on le sait, dans l'aliénation, Gauguin lui communique projets et contrariétés en parsemant à nouveau son expression de ce terme tant redouté: "Naturellement cette bande de mufles qui sont ici me trouvent tout à fait fou et j'en suis satisfait car celà [sic] me prouve que je ne le suis pas" (45L, 213). On peut lire également dans Racontars de Rapin une allusion à l'aliénation: "Dans le kaléidoscope, un tas de choses sages. Vous remuez et cela donne une figure sage ou folle, ou bien un tas de folies" (RR, 77), ainsi que dans Avant et après: "tant de classement d'idées aimées – quoique peut-être folles" (AA, 33).

⁶³ Maurice Blanchot, L'Écriture du désastre (Paris: Editions Gallimard, 1980) 105.

L'écrit révèle l'affrontement qui oppose Gauguin au monde mais qui, aussi, au cœur de cette opposition, permet une sorte de réconciliation. Par ses écrits, il outrepassa la réalité d'une critique qui le rejette impitoyablement, et qu'il ressent comme une censure. Par le biais de l'écriture, il se crée un public à qui il ne cesse de s'adresser et par là même l'illusion d'exister au sein du milieu artistique.

Si Gauguin ressent la nécessité de maintenir un lien scriptural avec autrui pour être reconnu, son ami Vincent Van Gogh présente une attitude qui s'oriente vers le même but. Cependant celui-ci n'utilise que le genre épistolaire avec principalement un correspondant, son frère Théo.

III

VINCENT VAN GOGH (1853-1890)

La lettre, validation d'une existence

Écrire pour parler de moi m'ennuie.
Je ne sais pourquoi je le fais.¹

A 24 750 000 livres, 25 milliards de nos centimes environ, pour les *Tournesols* de Van Gogh, le marché de l'art a franchi l'étape la plus importante de son histoire de l'après-guerre. Cela s'est passé à Londres. Chez Christie's, le 30 mars, à 19h30.²

Pourtant en 1889 lorsque Van Gogh peignit ce tableau, il avait jeuné faute d'avoir reçu les 50 francs promis par Théo. Tout comme Gauguin, Van Gogh voue sa vie à la peinture et déclare dans une lettre à Emile Bernard en 1888: "... je sens que mon devoir est de subordonner ma vie à la peinture" (B 8 F). Cependant, Van Gogh ne recevra presqu'aucune approbation de son travail; seul le poète et critique d'art Albert Aurier reconnaîtra son talent dans la revue *Mercure de France* en 1890, ainsi que Paul Gauguin après avoir appris sa mort:

... j'estime que, dans le cas de Vincent Van Gogh, malgré la parfois déroutante étrangeté de ses œuvres, il est difficile, pour qui veut être impartial et pour qui sait regarder, de nier ou de contester la véracité naïve de son art, l'ingénuité de sa vision.³

En cette circonstance je ne veux pas vous faire des phrases de condoléances. Vous savez qu'il était pour moi un ami sincère; et qu'il était un artiste chose rare à notre

¹ Vincent Van Gogh, *Correspondance générale*, Vol. 3 (Paris: Editions Gallimard, 1990) W4N.

Pour ce chapitre nous nous basons sur les ouvrages suivants:

Vincent Van Gogh, *Correspondance générale*, 3 vols (Paris: Editions Gallimard, 1990). Chaque citation est suivie du numéro de la lettre dont elle est extraite, référence commune à toutes les éditions. Chaque numéro est suivi d'un sigle indiquant la langue dominante (N, néerlandais; F, français; A, anglais). Les lettres destinées à Ridder Van Rappard sont signalées par R, à Emile Bernard par E et à Wilhelmine Van Gogh par W.

² Joseph Roy, "Les milliards de Van Gogh," *L'Express* 17 avril 1987: 61.

³ Albert Aurier, "Les Isolés: Vincent Van Gogh," Pascal Bonafoux, *Van Gogh, le soleil en face*, (Paris: Editions Gallimard, 1991) 154.

époque. Vous continuerez à le voir en ses œuvres.⁴

Van Gogh laisse à sa mort une œuvre phénoménale, près de 900 toiles, 1700 dessins et aquarelles et pourtant il ne vendit qu'une toile de son vivant.⁵ Son œuvre, relativement prolifique, n'a pourtant été réalisée que sur une période de dix ans. En effet ce n'est qu'en 1880 à Bruxelles, à l'âge de vingt-sept ans, après avoir hésité entre le métier de marchand de tableaux et la prêtrise, qu'il décide de commencer une carrière d'artiste. Il se consacre d'abord au dessin et représente la vie de la campagne: bûcherons, chaumières, granges, moulins, artisans, car il n'envisage pas la peinture sans avoir une maîtrise complète des diverses techniques du dessin (crayon, plume, fusain, roseau, sépia, encre de chine, estampe, aquarelle). Le peintre Van Rappard⁶ lui enseigne alors les lois de la perspective, et le peintre Anton Mauve⁷ l'initie à la peinture à l'huile. C'est ainsi que Van Gogh exécute alors à cette époque-là ses premières natures mortes.

A la fin de 1885, après avoir suivi des cours à l'école des Beaux Arts d'Anvers, il rejoint son frère Théo à Paris. Il y rencontre les impressionnistes et se lie d'amitié avec Toulouse-Lautrec, Bernard, Pissarro, Seurat, Signac et Gauguin. Après la réalisation de quelques natures mortes, il revient à une matière épaisse et se libère de tout art traditionnel. Il s'intéresse aux divisionnistes, qui répartissent la couleur par petites taches pour être ensuite recomposée optiquement par la vision, et aux synthétistes (Bernard, Gauguin) qui chargent l'image de signification symbolique et littéraire. Il ne s'intègre

⁴ Paul Gauguin, Paul Gauguin: 45 lettres à Vincent, Théo et Jo Van Gogh, 191.

⁵ Il s'agit de la toile *Les Vignes rouges* (1888) vendue lors de la VIIIème exposition du groupe "les XX" à Bruxelles en 1889 où le peintre avait envoyé six toiles.

⁶ Anton Ridder Van Rappard (1858-1892), jeune peintre hollandais fortuné, rencontre Van Gogh à l'Académie de Bruxelles où il était étudiant.

⁷ Anton Mauve avec Mesdag sont les représentants d'une école de peinture qui repose sur une technique de clair-obscur et de variations tonales sans couleur, Jean Leymarie, Van Gogh, (Genève: Editions d'Art Albert Skira S.A., 1977) 20.

pourtant dans aucun des deux groupes mais utilise malgré tout “le coup de pinceau brisé” des divisionnistes, “la couleur arbitraire” des synthétistes,⁸ et il adopte le pointillisme de Seurat qui favorise le passage de la lumière à la couleur.

Malgré l'ébullition artistique qui régnait à Paris, Van Gogh quitte Paris et s'installe en Arles en février 1888 dans le but d'y mener une vie plus économique, mais parce qu'il est aussi attiré par la lumière du Midi. “Mon plan, c'est d'aller, dès que je pourrai, passer quelque temps dans le Midi, où il y a plus de couleur, de soleil” (W l N), déclare-t-il à sa soeur dès l'automne 1887. Il a également le projet de former “un atelier du Midi” avec les peintres Bernard et Gauguin. Ce dernier le rejoindra, mais leur tempérament diamétralement opposé problématise leur collaboration. Cependant sous son influence, Vincent réalise des tableaux composés de mémoire et non devant un modèle, et modifie sa technique en adoptant les cernes des cloisonnistes de Pont-Aven et les grands aplats de couleurs chers à Gauguin. Il refuse malgré tout de poursuivre cette voie, préférant le travail d'après nature. C'est une période de grande créativité où les couleurs sont nues, pures, brutales.

Malheureusement, fin 1888 la folie le frappe, et pourtant, malgré des crises imprévisibles qui ne lui laissent que peu de souvenirs, il peint sans relâche entre les accès de folie: 150 toiles (portraits, montagnes houleuses, soleils tournoyants, cyprès et oliviers tordus) et une centaine de dessins pendant la période de mai 1889 à mai 1890 où il est interné à l'asile de Saint-Rémy. Les couleurs ont changé: les jaunes sont plus cuivrés, les bleus se sont assombris, les vermillons sont plus bruns. On pourrait également parler

⁸ Alberto Martini, “Une certaine influence de l'impressionnisme,” Chefs d'œuvre de l'art. Grands peintres, Vol. 6 (Paris: Editions Hachette-Livre, 1980) 86.

d'une esthétique restreinte à l'asile, car ne pouvant sortir, il ne peint plus à l'extérieur et se voit contraint à exécuter des portraits du personnel de l'institution, des autoportraits et de nombreuses copies d'anciens maîtres. En mai 1890, c'est à Auvers-sur-Oise que Vincent déménage, le Docteur Gachet ayant promis à son frère de le soigner. Sa production picturale est intense puisqu'il exécute soixante-dix toiles en soixante-dix jours mais cette brillante créativité ne l'empêche pas de se tirer une balle de révolver dans la poitrine le 27 juillet 1890, balle qui lui sera fatale puisqu'il meurt le 29, son frère Théo à ses côtés.

Incompris du milieu artistique, n'ayant vendu qu'une toile de son vivant, son art influencera pourtant la peinture moderne: les Fauves (Vlaminck, Derain, Dufy, Friesz) et les Expressionnistes, particulièrement Soutine.

Très isolé pendant sa vie, Vincent Van Gogh ressent alors le besoin d'exprimer et de partager, par l'écrit épistolaire, ses ambitions et ses échecs, tant au niveau personnel que pictural.

L'importance du geste épistolaire

L'écrit de Van Gogh comme celui de Gauguin est très abondant et cherche constamment à être utile, humainement et esthétiquement pertinent, comme il le signale à son compagnon d'Arles: "J'ai pensé à toi fort souvent et si j'écris seulement maintenant c'est que je ne voulais pas écrire des phrases vides" (494a F). C'est un écrit qui n'appartient qu'à un genre, celui de la correspondance et qui est restreint quant au nombre des destinataires, puisque ses lettres s'adressent à quelques amis, des peintres (Van Rappard, Mauve, Tersteeg, Bernard, Gauguin), ses parents, sa soeur Wilhelmine, mais

surtout à son frère Théo Van Gogh, son cadet de quatre ans. C'est en effet avec celui-ci que les échanges sont les plus intenses et les plus approfondis. Cette correspondance comprend 800 lettres dont 652 envoyées à son frère sur une période de dix-huit ans (soit une moyenne de 3 lettres par mois), échange qui s'intensifie la dernière année entre les accès de démence et qui s'interrompt brutalement lors de son suicide en juillet 1890. Les lettres sont écrites en néerlandais, en anglais, en français en fonction de la nationalité du destinataire ou bien du lieu où le peintre réside.

C'est en effet en 1872, à l'âge de dix-neuf ans, alors employé par la galerie Goupil à La Haye où il s'occupe de la vente de reproductions de tableaux, qu'il adresse ses premières lettres à Théo, alors âgé de quinze ans et c'est à lui qu'il annonce pendant l'été 1880 son intention de se consacrer à l'art: "Mais je sens le besoin d'étudier le dessin de la figure sur des maîtres tels que Millet, Breton, Brion ou Boughton, ou autre..." (134 F). Le corpus de lettres est imposant, mais on peut noter des thèmes récurrents développés pendant plusieurs lettres consécutives, manifestation d'une écriture obsessive. Ainsi, après le refus de sa cousine Kate, veuve, de se marier avec lui, la phrase qu'elle lui a dite, "jamais, non jamais de la vie," ponctue son discours de novembre 1881 à décembre 1881, soit pendant une dizaine de lettres. Puis viendra l'épisode où il partage avec Théo sa mésentente avec les peintres Mauve et Tersteeg (187 N à 199 N), puis un autre où il tente ensuite de persuader son frère de se faire peintre sur une période de trois ans (mars 1882-août 1885): "Oh! Théo, pourquoi n'envoies-tu pas le commerce au diable pour te faire peintre; tu le peux, si tu le veux" (181 N). Le désaccord avec leur père occupe à plusieurs reprises ses lettres, ainsi que la séparation d'avec sa compagne Christine Sien à l'automne

1883 (cinq lettres), liaison d'ailleurs fortement critiquée par leur famille, ce qui faisait souffrir Vincent. Il y aura également mésentente en 1884 avec Théo à propos du soutien financier que celui-ci lui accorde (6 lettres) et où il envisage même la rupture: "Ne crois pas, je t'en prie, écrit Van Gogh en novembre 1884, que je ne voudrais pas que nous restions de bons amis, mais dans ce cas-ci il est dans la nature des choses que cela ne se peut pas; même si on essayait, cela ne réussirait pas" (355a N). Et en décembre 1884, il réaffirme ce qu'il considère comme la fatale nécessité de leur rupture: "Il me semble, dans notre intérêt à tous deux, que nous devons nous séparer" (386a N). Heureusement, ils trouveront un terrain d'entente à leurs différends et leur relation s'en trouvera renforcée.

Les lettres que l'artiste adresse à ses amis peintres sont surtout destinées à Van Rappard (de 1881 à 1885) et à Emile Bernard (de 1887 à 1889). Quelques lettres seulement adressées – une lettre pour chaque destinataire – à Bosch, Signac, Russell, Isaacson et deux à Konig, nous sont parvenues. Il y a de sincères échanges d'idées avec Rappard à qui il donne des conseils et en demande, mais il lui reprochera de ne pas rompre assez vite avec l'académisme. Avec Bernard, les échanges consacrés à l'esthétique, sa théorie et sa pratique, seront riches et se poursuivront jusqu'en décembre 1889. Cependant, Bernard restera fidèle à l'école de Pont Aven et ne rejoindra pas Van Gogh en Arles comme celui-ci le souhaitait.

L'écrit de Vincent est donc essentiellement destiné à des proches mais surtout à un confident, son frère Théo. Il lui raconte ses projets, ses réalisations picturales et tous les détails matériels de sa vie: argent dépensé, argent reçu avec le leitmotiv qui ponctue le début des lettres en signe de sincère reconnaissance: "Merci beaucoup de ta lettre et du

billet de 50 francs qu'elle contenait" (480 F). Ainsi, les descriptions des lieux où il emménage, des paysages qui le frappent, des toiles en projet, en cours de réalisation ou terminées occupent une grande place dans cette correspondance qu'il privilégie. Par ailleurs, Théo est non seulement le grand confident de Vincent, le témoin "visuel" de sa vie, mais aussi un intermédiaire pour diffuser ses tableaux, et pour communiquer avec d'autres personnes. Vincent reste ainsi dans l'ombre de son frère; son but scriptural n'étant donc pas de partager ou de revendiquer directement son art par rapport à ses détracteurs ou admirateurs. Van Gogh témoigne en effet d'une certaine gêne vis-à-vis des étrangers.

De ce fait, lorsque son frère se marie avec Jo Bongers, Vincent continue à adresser les lettres uniquement à Théo et ce n'est que lorsqu'il rencontre sa belle-soeur qu'il adresse ses lettres au couple (635 F). Quant à sa soeur Wilhelmine, il commence à lui écrire lorsqu'il séjourne à Paris en automne 1887, le ton étant d'ailleurs plutôt aux conseils, ceux d'un frère aîné à la soeur cadette: "Beaucoup de choses viennent de soi, on grandit, ou se développe tout seul. N'étudie, ne pioche donc pas trop" (W 1 N). Mais rapidement l'échange est d'égal à égal, et le peintre, comme avec Théo, partage ses théories picturales et décrit les toiles exécutées. Il y aura par contre peu d'échanges intimes avec sa mère, l'écrit n'étant utilisé que pour l'annonce de diverses nouvelles: lieu d'habitation, changement de travail et apparition de sa maladie, mais en la minimisant toutefois.

Les crises de folie qui commencent en décembre 1888 occupent peu de place dans les missives, même celles destinées à Théo. Ce n'est que lorsqu'on lui impose

l'internement à Saint-Rémy après une pétition des habitants d'Arles, que ses lettres expriment la révolte:

... il n'est loisible à personne, même pas à toi ou au médecin de faire une telle démarche sans me prévenir et me consulter *moi* là-dedans... c'est mon droit de dire alors (ou du moins d'avoir une opinion sur) ce qui serait le mieux, de garder mon atelier ici ou de déménager à Aix tout à fait. (577 F)

A cette époque-là Vincent tient son frère au courant de sa santé, mais ce qui le préoccupe le plus c'est de voir que son projet artistique avec lui n'aboutit pas et qu'il lui doit de l'argent. Ses espoirs de réussir en peinture s'effondrent et il se sent d'autant plus responsable qu'il estime être celui qui a entraîné son frère cadet dans cette aventure. Il commence cependant à prendre à l'écrit un certain recul sur la vie et sur son travail pictural, justifiant l'emploi de tons, de formes alors qu'avant il laissait cette tâche à son frère, cet autre avec lequel le lien d'altérité est si fort que ce dernier sera à son tour interné après la mort du peintre et ne lui survivra que six mois.

Si son frère Théo devient son principal interlocuteur, Van Gogh est au début de sa carrière un homme ouvert qui recherche à établir des contacts avec d'autres peintres, et les échanges artistiques sont d'ailleurs fructueux **(1)**. Cependant, se sentant isolé à cause de la non reconnaissance de son travail, Van Gogh s'adresse progressivement surtout à son frère et parfois à sa soeur **(2)**. A travers des confidences professionnelles et personnelles, l'écrit compense ainsi son exclusion artistique et sa grande solitude et confirme la bonne marche de son travail à Théo qui le soutient financièrement **(3) (4) (5)**. En fait Van Gogh éprouve une grande difficulté à s'affirmer en tant qu'individu **(6) (7)** et c'est par l'intermédiaire des lettres qu'il délègue souvent à Théo ou à sa soeur Wilhelmine

la tâche d'expliquer et de diffuser son œuvre au public (8). Si l'écrit épistolaire est donc grandement utile pour renforcer sa présence en dehors de sa relation avec Théo, il devient vital avec l'arrivée de la folie pour exprimer à son frère ses frustrations, pour accepter et visualiser son affection (9). Mais devant l'impossibilité à la maîtriser, Van Gogh a recours à l'écriture épistolaire pour se construire une image fiable vis-à-vis de son frère et de ses correspondants (10).

Le geste épistolaire est donc capital pour Van Gogh car il lui permet de se sentir exister vis-à-vis d'autrui (ses proches, un public potentiel) et de se libérer d'émotions personnelles bien légitimes, lors de l'apparition et de la progression de sa maladie.

1. La relation avec les amis peintres: écrit d'échanges professionnels

Avec les quelques amis peintres que Van Gogh rencontre, les échanges épistolaires l'aident à dépasser certains doutes quant à la valeur de son travail: les conseils picturaux donnés ou demandés au destinataire ainsi que le partage de projets ne manquent pas. Il s'agit d'un discours centré sur son activité professionnelle puisque Van Gogh est surtout occupé à affirmer une nouvelle esthétique picturale. Il évite en effet d'évoquer des sentiments personnels, en particulier lors de ses crises de folie, car il choisit de taire sa folie à l'écrit.

Avec le peintre Van Rappard, il y a échanges de procédés artistiques et Van Gogh le tient très honnêtement au courant de ses réalisations: "J'ai eu beaucoup de plaisir à travailler aux six toiles dont je vous ai parlé. Les ébauches sont achevées" (R 48 N). Par ailleurs, convaincu de ses idées, il n'hésite pas à les lui imposer: "J'estime, Rappard, que vous devriez travailler davantage d'après un modèle habillé" (R 2 N), lui écrit-il dès 1881;

et quelque temps plus tard, c'est d'une manière très franche qu'il lui adresse des encouragements: "A propos d'encre d'imprimerie, je veux vous dire encore ceci: répandez-en, étendez-en au petit bonheur..." (R 35 N). Cependant, l'assurance avec laquelle il évoque sa vision plastique est parfois entachée de doutes: "... je ne vois pas du tout l'avenir en rose; je doute fort qu'il me soit possible de faire ce que je me propose. Je voudrais en discuter avec vous, afin d'éclairer ma lanterne" (R 34 N). Il y a alors demande de conseils et d'approbation: "... que pensez-vous du procédé que voici pour les dessins en noir et blanc?" (R 33 N), lui écrit-il en mai 1883, et il réclame son avis à nouveau lorsqu'un sentiment d'insatisfaction l'assaille: "... je désire savoir ce que vous en pensez, quoiqu'ils ne me donnent pas encore satisfaction" (R 37 N). En sens inverse, Van Gogh, désireux de progresser, tient compte des remarques de son correspondant sur son travail: "Quant au jardin fleuri, j'y ai apporté les corrections que vous m'aviez suggérées..." (R 8 N). Avec Van Rappard, il s'agit donc d'une relation amicale où tout en guidant ce peintre, il tient aussi à être conseillé.

Dans sa relation épistolaire avec Emile Bernard, qu'il avait rencontré à l'atelier Cormon à Paris et avec qui il correspond jusqu'à la fin de sa vie, son attitude est équivalente à celle qu'il a avec Van Rappard. C'est une collaboration sincère que Van Gogh établit; conseils et encouragements remplissent ainsi les missives. "Mon cher copain Bernard, ne désespère pas..." (B 4 F), lui écrit-il en avril 1888. Il lui communique aussi régulièrement ses tentatives et ses théories picturales: "Tout en travaillant toujours directement sur place, je cherche à saisir dans le dessin ce qui est essentiel..." (B 6 F). Et comme avec Van Rappard, les conseils sont également les bienvenus: "Une question

technique. Dis-moi un peu ton opinion dans ta prochaine lettre” (B 6 F). Par ailleurs, il n’hésite pas à dévoiler à son destinataire, par le ton enjoué et passionné de ses lettres, son enthousiasme et sa détermination: “Je veux faire de la figure, de la figure et encore de la figure” (B 15 F).

Cependant, si Van Gogh explique et affirme ses théories picturales d’une manière franche, il se défend d’imposer quoi que ce soit à autrui car lui-même s’octroie une certaine liberté dans la voie qu’il choisit. C’est ainsi qu’en décembre 1889, il l’encourage à suivre sa propre inspiration: “Va, revenge-t’en en peignant ton jardin tel qu’il est ou ce que tu voudras” (B 21 F). Malgré tout, Van Gogh redoute toujours la polémique et même si le ton des lettres est direct, il tempère aussi ses propos afin de s’assurer d’une bonne entente car il semble craindre l’exclusion: “Pour moi, je suis ma propre voie, voyez-vous, mais je ne cherche querelle à personne, même pas à vous en ce moment” (R 52 N). L’artiste utilise ainsi l’écrit épistolaire pour communiquer à ses amis peintres ses recherches artistiques caractérisées comme chez tout peintre par des moments d’optimisme et de découragement. Nous pouvons noter ici comme pour Patrice de La Tour du Pin “le rôle de stimulation de la correspondance. Elle n’est pas simple reflet passif de phénomènes qui lui resteraient extérieurs, elle influence, agit, fait progresser.”⁹

Avec l’arrivée de la maladie et l’internement, Van Gogh minimise l’impact de sa maladie avec ces amis et le travail reste le centre d’intérêt de ses lettres. Il exprime sa souffrance mais en signalant seulement à son interlocuteur son regret d’être à l’écart de l’actualité picturale. “Je n’ai guère la tête à la correspondance, mais je sens un grand vide

⁹ Marie-Josette Le Han, “Patrice de La Tour du Pin: correspondance et construction d’une œuvre,” Les Ecritures de l’intime, 227.

de ne plus être au courant de tout ce que Gauguin, vous et d'autres font" (B 20 F), avoua-t-il à Emile Bernard dans une missive d'octobre 1889. Tout comme Gérard de Nerval qui, d'après Camille Aubaud, a ressenti l'internement "comme une mise au ban du monde littéraire...",¹⁰ face à un enfermement qui l'exclut du monde social et qui l'empêche aussi de s'exprimer en peinture, la lettre l'aide à contrebalancer une situation très pénible puisqu'il peut y exprimer ses sentiments de l'instant et les faire parvenir à ses correspondants. Mireille Bossis, dans un contexte différent mais qui rejoint celui de l'asile (l'écrit épistolaire en milieu carcéral) caractérise alors la lettre comme un lien vital, "étroite passerelle de mots qui disent aussi la souffrance."¹¹ Si l'écrit épistolaire est utile pour se libérer d'une situation difficile, Van Gogh reste discret avec ses amis sur ce qu'il ressent de sa maladie car nous verrons qu'il désire cette distance afin de rester un correspondant fiable.

Avec ses amis peintres, l'écrit est centré sur les conseils plastiques, échanges francs mais qui doivent rester toujours cordiaux. Van Gogh envisage donc des relations d'association et non de compétition, en aidant et en se faisant conseiller car il a besoin implicitement d'autrui pour se rassurer de la valeur de son engagement artistique. Si les rapports qu'il entretient avec les artistes sont essentiellement professionnels, ceux avec son frère et sa soeur s'avèrent pourtant beaucoup plus confidentiels.

2. L'écrit à Théo et Wilhelmine: confidences personnelles et professionnelles

Les échanges de lettres avec ces deux correspondants se révèlent inégaux dans

¹⁰ Camille Aubaud, "L'exaltation après l'effondrement. A propos des lettres d'Egypte de Gérard de Nerval (16 janvier – 2 mai 1843)," Expériences limites de l'épistolaire. Lettres d'exil, d'enfermement, de folie, 203.

¹¹ Mireille Bossis, "Conscience de soi et enfermement dans la correspondance de Marie Cappelle," Expériences limites de l'épistolaire, 323.

leur fréquence puisque vingt-trois lettres à Wilhelmine nous sont parvenues sur une période de trois ans (automne 1887 - juin 1890), contre plus de six cent cinquante à Théo sur une période de 18 ans (août 1872 - juin 1890). Cependant, celles adressées à sa soeur n'en sont pas moins importantes pour Van Gogh car il partage avec elle d'une manière toujours honnête sa vie intime marquée par des hésitations et des angoisses.

La relation épistolaire entre Vincent et Théo est intense et très importante pour le peintre puisqu'il rappelle constamment à son frère son besoin impératif de lire ses lettres: "Il me tarde de recevoir une lettre de toi" (200 N); et il ne manque par ailleurs jamais de lui rappeler la rapidité de ses réponses: "Merci de ta lettre d'hier et de son contenu. Je tiens à répondre par retour du courrier" (318 N). En effet, partager le plus souvent possible ses états d'âme est considéré par Van Gogh comme une nécessité et il tient à ce que son correspondant le sache: "Je veux te confier ce que j'ai sur le coeur" (153 N). Cependant, il a non seulement besoin de s'épancher, il désire aussi que son frère trouve, lui aussi, dans la lettre un moyen pour communiquer: "Ecris-moi de temps à autre et tiens-moi au courant de tout ce qui te concerne..." (144 N). L'écrit est même réglementé car le peintre veut établir dès le début un plaisir épistolaire réciproque: en s'assurant que Théo a plaisir à le lire, il pense prévenir ainsi une interruption éventuelle qu'il redoute. "Veux-tu que je continue à t'écrire comme ces temps derniers au sujet de toutes sortes de choses... sans rogner les ailes à mes pensées et sans les refouler?" (169 N), lui demande-t-il en 1882. Par ailleurs, Van Gogh établit dès le début l'existence d'une confidentialité au sein des missives, ce qui le met à l'aise et lui permet une plus grande facilité d'expression: "Nous sommes des frères n'est-ce pas, et aussi des amis. Nous pouvons nous confier

franchement ce que nous pensons...” (268a N). La lettre apparaît ainsi comme un élément précieux et indispensable dans la vie de l’artiste; lieu de partage et de refuge pour confier joie ou détresse à son frère. “J’ai senti si nettement, ce matin, mes forces... commencer à décliner, que j’ai éprouvé le besoin de t’ouvrir mon coeur”(172 N), lui confie-t-il en janvier 1882, et il lui avoue à nouveau une année après: “Tout compte fait, je n’ai point d’autre ami que toi, et je pense instinctivement à toi lorsque je me sens mal” (302 N). Pour Van Gogh, toutes les mises au point écrites qui pourraient supprimer la spontanéité caractéristique du dialogue épistolaire sont au contraire là pour aider Théo, mais aussi et surtout lui-même, à s’exprimer de manière intime.

Théo devient donc un point d’ancrage essentiel dans la vie du peintre. En effet, les échanges épistolaires comblent un malaise personnel dû à la solitude, au manque d’argent et aux doutes qui l’assaillent quant à son travail qui ne se vend pas: “Je suis assez curieux de savoir ce que tu diras de mon premier envoi, qui contiendra certes au moins dix toiles” (475 F). Il y a donc une nécessité flagrante de s’ouvrir à autrui pour obtenir cette estime et l’assurance dont il manque. Ainsi, les missives sont souvent des demandes d’approbation au sujet de diverses décisions que prend Van Gogh qui s’en remet à son frère à un point tel qu’il est prêt à exécuter docilement les décisions de celui-ci. “Ecris-moi ce que je dois faire, et sache que je ferai ce que tu trouves le mieux...” (233 N), lui signale-t-il à propos d’études qu’il hésite à vendre. Plus tard, lorsque la maladie le déstabilise puisque les crises sont imprévisibles, l’écrit à Théo occupe une place de plus en plus prépondérante: “Je devrai décider au printemps si je retourne ou non aux environs de Nuenen. J’aimerais que tu y réfléchisses” (440 N). La lettre n’est plus seulement le lieu

d'une expression intime mais devient aussi celui de demandes pressantes pour l'aider à orienter sa vie. Cette relation épistolaire ne se cantonne plus à des échanges affectifs confidentiels mais elle se double progressivement d'une entente professionnelle, dont les modalités sont établies de manière précise par Van Gogh.¹²

Je te tiendrai au courant de tout ce que je fais, mais toi, de ton côté, tu dois m'écrire de temps à autre ce que tu me conseilles de dessiner et d'entreprendre; tes conseils me sont souvent profitables, d'autres fois ils ne le sont pas, mais dis-moi en tout cas hardiment ce que tu voudrais que je fasse, j'agirai de même de mon côté, et nous essaierons d'un commun accord de séparer l'ivraie d'avec le bon grain. (144 N)

Van Gogh demande ainsi à son frère d'être le premier récepteur de l'œuvre après lui-même et l'écrit épistolaire devient un espace de discussion professionnelle. Les lettres sont alors souvent l'expression d'un écrit qui justifie l'attitude adoptée et les prises de position du peintre: "Au lieu de trouver mauvais que je m'applique spécialement à dessiner les choses, dis-toi bien que je fournis ainsi plutôt la preuve que je m'engage dans la voie la meilleure, puisqu'on arrive plus facilement du dessin à la peinture que le contraire..." (188 N). L'écrit s'assimile parfois à une plaidoirie, non pas comme chez Gauguin pour défendre son travail au niveau de la réception du public mais simplement vis-à-vis de cet interlocuteur qu'il considère fort précieux pour l'aboutissement de son œuvre. L'écrit se double de l'envoi de tableaux qui sont là pour prouver le travail effectué et l'expliquer dans les moindres détails: "L'échantillon ci-joint te permettra de constater que son grain est aussi rugueux que celui de la toile à voile" (222 N). Il s'agit aussi de justifier l'aide financière que Van Gogh reçoit de son frère et qui le laisse probablement mal à l'aise: "Je

¹² Geneviève Haroche-Bouzinac nomme ce type d'arrangement rencontré aussi chez Gide et Valéry, Benjamin Constant et Juliette Récamier, "contrat épistolaire," où les deux correspondants s'entendent sur les conditions de l'échange, "sorte de partition à deux mains..." Geneviève Haroche-Bouzinac, L'Épistolaire, 86.

viens de t'adresser quelques dessins et quelques croquis; ce que je veux te prouver par mes envois, c'est, comme je te l'ai déjà écrit, que mon œuvre ne faiblit pas, au contraire" (197 N). L'écriture ici lui permet aussi de montrer sa force, son courage et surtout la faisabilité de sa démarche.

Van Gogh tient Théo en haute estime pour juger son travail. Il lui explique alors en détail les études et les toiles envoyées pour qu'il n'y ait pas de malentendus, et la missive devient alors souvent un véritable traité théorique des couleurs:

Pour dire d'un mot comment cette étude fut peinte... que le vert et le rouge sont des complémentaires... Voilà les raisons pour lesquelles il y a une relation entre les couleurs... L'ocre rouge formant avec l'ocre jaune un orange, leur combinaison avec le bleu est plus neutre, et, auprès de cette couleur neutralisée, ils deviennent ou plus rouges, ou plus jaunes. La tache la plus claire, dans toute cette toile, c'est tout simplement un peu d'ocre jaune pur... (428 N)

Par ailleurs, la crainte persistante de voir son travail mal apprécié lui fait redoubler les explications car Van Gogh doute terriblement de son entreprise: "Ne va pas trouver fâcheux que je laisse subsister mes coups de pinceau avec leurs bavures de pâte, grandes ou petites..." (430 N). Si le peintre ne cesse de réaffirmer sa technique plastique à Théo en utilisant le "je," il lui arrive cependant d'orienter son discours en utilisant l'impératif afin de convaincre efficacement ce destinataire, qui doit à son tour transmettre ses idées au monde artistique: "Voici deux préceptes qui, à mon sens, restent éternellement vrais et se complètent l'un l'autre: n'étouffe pas ton inspiration et ne te fais pas l'esclave du modèle; deuxièmement, prends un modèle et étudie-le, sinon ton inspiration ne pourra prendre un corps plastique" (241 N). L'écrit de Van Gogh présente ainsi souvent des contradictions envers Théo puisqu'il lui demande d'agir à sa place tout en lui réaffirmant impérativement ses convictions esthétiques. L'écrit est fréquemment expression d'un malaise, résultat

d'une situation délicate puisque Van Gogh est persuadé de la valeur de son entreprise mais dépend financièrement de son frère pour la mener à bien.

Ainsi, que ce soit à un niveau personnel ou professionnel, comme avec ses amis peintres, l'honnêteté de ses propos lui fait craindre parfois une modification de leur relation et surtout de l'image qu'il donne à son frère, car la crainte de l'interruption de leur correspondance l'obsède. "Je me plais à croire, frère, que tu n'as pas une mauvaise opinion de moi, ni de Christine... J'ai du courage, à condition que tu ne m'abandonnes pas à cause de Christine" (202 N), lui écrit-il par exemple après lui avoir confié son amour pour une femme célibataire et alcoolique. L'écrit, d'une grande franchise pour préciser sa recherche plastique et ses actions personnelles, est aussi très utile pour tempérer ses propos car il ne voudrait surtout pas décevoir Théo et mettre en péril leur liaison épistolaire.

Quand à sa relation avec sa soeur Wilhelmine, elle est très intime même si les détails concrets de sa vie sont moins abondamment évoqués qu'avec son frère. Il se dévoile même plus avec elle qu'avec Théo, puisqu'il lui avoue sa maladie, lorsqu'il s'en rend soudain compte à travers sa représentation picturale: "Quelques-uns de mes tableaux, lorsque je les compare à d'autres, portent bien la trace que c'est un malade qui les peint et je t'assure que je ne le fais pas exprès" (W 16 F). Elle aussi est la confidente et celle à qui il adresse ses doutes, car, s'il estime sa relation avec Théo indispensable, l'écrit se tourne pourtant vers sa soeur pour s'en convaincre: "Si je n'avais pas Théo, il ne me serait pas possible d'aboutir par mon travail à ce que je veux; mais, ayant Théo pour ami, je crois que je ferai encore des progrès, que je pourrai m'épanouir" (W 1 N). Le geste scriptural

s'avère fort utile avec ces deux confidents pour faire approuver ses convictions personnelles et professionnelles; pour compenser un manque de confiance persistant.

Cependant, l'écriture épistolaire qui informe méticuleusement son frère de ses actes ne semble pas suffire à Van Gogh puisqu'il complète fréquemment son discours avec les descriptions des lieux qu'il habite ou qu'il visite.

3. La description épistolaire: rapprochement du destinataire et du destinataire

Van Gogh s'applique en effet à décrire régulièrement à son frère tout ce qu'il voit: les paysages vus lors de ses déplacements récents ou tout simplement son environnement (ville, quartier habité, intérieur de sa maison). De longues descriptions remplissent ainsi les missives du peintre adressées à ses divers correspondants afin d'abolir la distance qui les sépare et de se donner l'illusion d'une présence mutuelle.

En effet, c'est régulièrement et rigoureusement que Van Gogh communique à ses destinataires les caractéristiques de son environnement. Ainsi, lorsque l'artiste découvre Arles, il transmet à Théo ses premières impressions visuelles: "... ici à Arles le pays paraît plat. J'ai aperçu de magnifiques terrains rouges plantés de vignes, avec des fonds de montagnes du plus fin lilas. Et les paysages..." (463 F). La missive envoyée à Emile Bernard à la même époque comprend également une description riche en détails et en couleurs:

... je veux commencer par te dire que le pays me paraît aussi beau que le Japon pour la limpidité de l'atmosphère et les effets de couleur gaie. Les eaux font des taches d'un bel émeraude et d'un riche bleu dans les paysages... Des couchers de soleil orangé pâle, faisant paraître bleus les terrains. Des soleils jaunes splendides... le costume des femmes est joli... (B 2 F)

Par ailleurs, si le récit d'événements vécus occupe le geste épistolaire, des descriptions

précises le complètent toujours: “Je voudrais te parler un peu d’un petit voyage à Zweekloo...” (340 N). La description des habitations, de la nature, du retour des troupeaux qui suivent est émaillée d’impressions personnelles et artistiques: “Que c’était beau l’arrivée en carriole dans le village!” (340 N), et plus loin il note: “Et par-dessus, là-haut, un ciel blanc lilas d’un effet tellement délicat que je le crois impossible à peindre, mais qui, pour moi, est le ton fondamental... parce qu’il est à la base d’autres effets” (340 N). En insérant des descriptions dans ses récits ou dans des réflexions personnelles, l’écrit actualise alors pour le destinataire les lieux vus et le cheminement des idées picturales du destinataire. Il s’agit toujours de “placer” l’autre à ses côtés, de l’inscrire dans son vécu où prime le visuel.

Il faut dire que lorsque Van Gogh effectue une description, il adopte tout naturellement l’attitude de retrait qu’a tout artiste pour observer son entourage et le transposer en peinture. Il réagit dans la vie visuellement et essaie de transposer ce qu’il voit autant dans ses lettres que dans ses tableaux, car il occupe en tant que peintre la place d’un observateur du monde, comme le rappelle Bakhtine au sujet d’une réflexion sur l’œuvre d’art et l’artiste: “... l’artiste n’est pas concerné par l’événement comme participant direct... mais il occupe une position essentielle en dehors de l’événement, en tant que contemplateur désintéressé... il ne subit pas l’événement, mais sympathise avec lui et y participe.”¹³ Si le visuel occupe une place importante dans sa perception de la vie et qu’il en imprègne son écrit, Van Gogh apprécie aussi en retour les descriptions de Théo: “Je la trouve très intéressante ta description de cette scène d’ouvriers à Montmartre, d’autant plus que tu parles aussi des couleurs, de sorte que je puis

¹³ Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman (Paris: Editions Gallimard, 1978) 47.

l’imaginer” (228 N). La description complète ici un écrit lacunaire au niveau visuel, lacune que les deux correspondants ressentent. Il y a aussi désir non seulement d’insérer au maximum son interlocuteur à l’aide de la description dans un contexte visuel vécu, mais aussi de partager ses propres émotions liées à ce moment dans l’espoir de rapprocher encore plus les deux interlocuteurs, en attendant une rencontre concrète: “J’ai voulu t’envoyer encore quelques impressions d’Anvers... J’aimerais bien les parcourir un jour avec toi, pour voir si nous regarderions les mêmes choses” (437 N). La description épistolaire ici abolit implicitement la distance physique qui sépare Van Gogh de son frère et qui le gêne puisque la présence d’autrui semble être indispensable pour remédier à une existence qui lui pèse.

Afin de réduire encore plus cet écart physique, il arrive aussi que la description, d’une manière bien particulière, joue le rôle de mise en contexte de l’écrit à l’instant même de la rédaction. En effet, la description d’un lieu que le regard du scripteur rencontre pendant l’écriture et qu’il transpose dans la lettre, détourne l’attention du destinataire hors de la lettre. En rendant compte à l’instant présent de son entourage à Théo, Van Gogh l’inscrit alors plus directement dans son milieu et aussi parfois dans un désir de réalisation puisqu’après avoir signalé, “en ce moment, j’ai une vue magnifique de la fenêtre de mon atelier,” il effectue une description qu’il achève en déclarant: “j’en ferais un dessin, plus exactement, j’essaierais d’en faire un dessin si je ne m’étais pas escrimé toute la journée sur des figures de débardeurs de tourbe qui hantent encore mon esprit...” (237 N).¹⁴ Par

¹⁴ Cette réflexion se rapproche de ce qu’Isabelle Daunais souligne à propos de Fromentin lors de ses voyages en Orient: “... il s’intéresse en Orient à la façon dont les images adviennent, au travail du regard qui permet la création à partir du réel,” Isabelle Daunais, L’Art de la mesure ou l’invention de l’espace dans les récits d’Orient (XIX^e siècle) (Paris: PU de Vincennes, 1996) 86.

ailleurs, si la description d'un endroit provoque parfois chez Van Gogh une réflexion intime, elle peut amener aussi une interrogation personnelle qui sous-tend en fait une question destinée au lecteur, avec l'attente d'une réponse: "Tantôt on voit une fille resplendissante de santé... tantôt c'est un visage si faux... Sans parler des visages défigurés... Travailler avec ces gens-là serait beau, mais comment et où?" (437 N). La description sert ainsi d'embrayeur à un questionnement qui finit toujours par s'adresser au correspondant qui est alors pris à témoin: "Puis comme le crépuscule tombait, représente-toi le silence... Représente-toi une petite allée de grands peupliers... représente-toi un large chemin fait de boue... Et le troupeau, tu le vois venir, il t'entoure; puis tu fais demi-tour, tu te mets à le suivre..." (340 N). Bien que le destinataire, d'une manière générale s'efface du récit au moment de la description,¹⁵ il semble qu'ici Van Gogh reste bien présent et que la description devienne un moyen pour faire participer activement son destinataire. Liliane Louvel voit manifestement dans la représentation écrite d'un tableau le moyen de "marquer un temps d'arrêt au désir du lecteur, afin d'exacerber son attente et de l'accroître dans le détour par les arts visuels."¹⁶ Van Gogh tient en effet à tout prix à entretenir et rendre vivant ce dialogue épistolaire, si crucial pour lui.

Notons par ailleurs que chez Van Gogh, l'écrit descriptif s'apparente aussi à un repérage puisqu'il exécutera la plupart du temps le tableau qui correspond aux lieux décrits. Il s'agit ainsi d'une première concrétisation d'une vue qui le séduit (sorte d'ébauche mentale), car il vit sa vie et écrit ses lettres comme il exécuterait une succession de tableaux. Il délimite ainsi un espace qu'il ne s'approprie que visuellement, puisqu'il

¹⁵ Pour Philippe Hamon, "cela [la description] 'tranche' sur le récit, le récit 's'arrête,' le décor 'passe au premier plan' etc.," Philippe Hamon, "Qu'est-ce qu'une description," *Poétique* 12 (1972): 465.

¹⁶ Liliane Louvel, "Nuances du pictural," *Poétique* 126 (2001): 188.

envoie l'écrit à son destinataire, ce qui est peut être implicitement une demande de validation par autrui. Van Gogh utilise en effet le procédé de la description comme les écrivains réalistes qu'il admirait tant pour aboutir à une représentation du monde la plus exacte possible, représentation comme celle d'un tableau qui se rapproche du style de Flaubert – “La vision théâtrale s'explique par la propension de Flaubert à voir et à organiser le réel en tableau,”¹⁷ – ou de l'écriture balzacienne qui décrit chaque individu et son environnement afin de donner au lecteur une appréciation exacte de l'endroit où le personnage évolue. Comme nous le rappelle Genette:

La première [fonction de la description] est d'ordre en quelque sorte décoratif... la description étendue et détaillée apparaît ici comme une pause et une récréation dans le récit, de rôle purement esthétique... La seconde grande fonction de la description... est d'ordre explicatif et symbolique: les portraits physiques, les descriptions d'habillement et d'ameublement tendent chez Balzac et ses successeurs réalistes, à révéler et en même temps à justifier la psychologie des personnages, dont ils sont à la fois signe, cause et effet.¹⁸

Ainsi la description dans la correspondance de Van Gogh n'est pas qu'une retranscription d'observations, mais a une portée supplémentaire, multiple même.

En effet, si le peintre invite son destinataire à partager sa vie concrète et émotionnelle par une lecture visuelle afin d'abolir la distance qui les sépare, les descriptions qui complètent le dialogue épistolaire font pénétrer le correspondant plus efficacement dans son décor visuel, son univers émotionnel et dans ses projets artistiques. Par ailleurs, les échanges épistolaires ne se contentent pas du récit de divers événements ou d'impressions, mais multiplie aussi les images rencontrées, cette stratégie d'écriture renforçant indubitablement la pertinence esthétique et symbolique du discours de Van

¹⁷ Isabelle Daunais, *Flaubert et la scénographie romanesque* (Paris: Librairie Nizet, 1993) 24.

¹⁸ Gérard Genette, *Figures II* (Paris: Editions du Seuil, 1969) 58.

Gogh. Jean-Michel Adam souligne en effet dans son étude sur la narration et la description dans les récits qu’ “[ils] ne peuvent se passer d’un minimum de descriptions des acteurs, des objets, du monde, du cadre de l’action. Les données descriptives... semblent avoir pour fonction essentielle d’assurer le fonctionnement référentiel du récit et de lui donner le poids d’une réalité.”¹⁹ Il semble ainsi que chez les écrivains ou les peintres qui s’appliquent à transposer la réalité, le visuel prédomine dans leur pensée et donc dans leur écrit.

Toutefois, si les descriptions de l’environnement de Van Gogh sont utilisées pour lui donner l’illusion d’être en présence de son frère, de partager un réel qui, sans ce geste descriptif, les sépare, celles qu’il fait de tableaux (les siens ou ceux d’autres artistes) ont une motivation bien différente.

4. La description du tableau: légitimation du travail

Si les descriptions de son environnement occupent une place de choix dans les lettres de Van Gogh pour se rapprocher de son interlocuteur, l’évocation de ses tableaux terminés ou en cours d’élaboration est indispensable pour prouver son activité plastique à Théo.

En effet, les nombreuses descriptions qu’effectue Van Gogh révèlent le besoin de témoigner et de donner à voir “visuellement” au destinataire le cours de son travail: “Enfin, j’ai essayé d’exprimer ce que le garde-barrière en sarrau, armé d’un fanion rouge, voit et sent...” (221 N). Son travail pictural qu’il décrit est d’ailleurs bien souvent déjà la transposition d’une entité observée dans la réalité et déjà décrite à Théo, sorte de mise en abîme de son environnement: “Hier dans la place j’ai peint un grand paysage où l’on

¹⁹ Jean-Michel Adam, *Le récit* (Paris: PUF, 1999) 46.

aperçoit des champs à perte de vue... un champ de pommes de terre vert sombre... un champ de luzerne à fleurs roses...” (23 W N). La description ici renforce ses convictions artistiques qu’il transmet à Théo et est aussi une manière de lui communiquer une preuve du travail effectué puisqu’il lui signale expressément: “Je me suis attaqué à ce fameux saule étêté. Je crois que j’en ai fait la meilleure de mes aquarelles” (221 N). Pourtant la description ne paraît pas suffire puisque de temps à autre Van Gogh insère un croquis à la suite de celle-ci: “J’ai fait cette semaine deux natures mortes: Une cafetière en fer émaillé bleu, une tasse...” (489 F). Il s’agit, pour expliquer le plus précisément possible ses réalisations, d’utiliser conjointement le scriptural et le pictural. Le lecteur ne peut d’ailleurs affirmer si le croquis est la légende de l’écrit ou l’écrit la légende du croquis, mais ces deux entités en se renforçant mutuellement aident Van Gogh à témoigner plus concrètement de son travail auprès de son frère comme s’il doutait de la crédibilité de sa démarche. On voit ici, comme dans le cas des descriptions de son environnement, que Van Gogh perçoit à nouveau l’insuffisance de l’écrit pour exprimer ce qu’il fait. Et pourtant la description s’offre constamment comme un complément au dialogue épistolaire: “Maintenant je te dirai que je travaille aux 2 tableaux desquels je voulais faire des répétitions... Tu vois par les 3 carrés de l’autre côté que les 3 vergers se tiennent plus ou moins” (477 F). Les précisions apportées ici expliquent et renforcent son discours, puisqu’elles donnent à voir, sorte de tableau scriptural que Jean-Louis Bonnat envisage comme suit dans le cas de Van Gogh: “Dans cette correspondance la lettre est cadre, fenêtre, tableau. Son récit vient remplir, de sa matière narrative, ce qui n’est d’abord que

la découpe d'un champ visuel: pour soutenir le désir d'un regard."²⁰ Ainsi, la description du tableau qui s'insère d'ailleurs dans le temps et dans l'action du récit pour justifier ses théories ou dans un désir d'intégrer efficacement le destinataire à ses activités, renforce une caractéristique de l'épistolaire soulignée par Geneviève Haroche-Bouzinac:

Faire participer quelques lecteurs importants à la création... c'est s'assurer de leur audience et de leur appui, c'est aussi permettre que se crée une relative sécurité dans un domaine où il en existe peu... La lettre s'affirme comme un espace de mise à l'épreuve, mise à l'épreuve du regard et de l'appréciation d'autrui...²¹

Van Gogh cherche en effet par tous les moyens à obtenir l'approbation de son frère faute d'avoir un public. Ainsi, pourtant très réservé quant à l'expression de ses émotions à l'écrit, il ira jusqu'à décrire son geste d'élaboration artistique dans le but de s'assurer du soutien de son frère:

Je ne saurais te dire comment je m'y prends; je viens m'installer avec une feuille vierge devant le coin qui retient mon attention, je regarde ce qui s'offre à mes yeux et je me dis: cette feuille vierge doit se couvrir d'une image – je rentre mécontent, je la mets de côté et, quand je me suis reposé un peu, je vais la regarder en proie à une sorte d'angoisse. (228 N)

Mais ici le partage d'un moment très personnel dans la vie d'un artiste est en fait orienté vers le désir non pas de se dévoiler mais de prouver une nouvelle fois l'intention de sa production puisqu'il ajoute: "tu vois que je consacre toutes mes forces à la peinture et que je creuse le problème des couleurs..." (228 N).

Quant aux descriptions des tableaux d'autrui fréquemment effectuées par Van Gogh, elles doivent convaincre Théo de la validité de ses arguments. En effet, même si ce procédé d'écriture fait disparaître le destinataire, il stimule malgré tout la réflexion du

²⁰ Jean-Louis Bonnat, Écriture sur parole: Vincent Willem Van Gogh. (Bruxelles: Editions de La Lettre volée, 1993) 14.

²¹ Geneviève Haroche-Bouzinac, L'Épistolaire, 112.

scripteur puisque nous constatons bien souvent que Van Gogh donne ensuite son avis sur d'autres peintres ou expose une théorie personnelle artistique, renforçant alors son discours esthétique.

La description rajoute donc pour Van Gogh une nouvelle dimension à ses lettres puisqu'elle tente au niveau visuel de révéler non seulement le lieu de l'inspiration du tableau dans les moindres détails (couleurs, technique) mais aussi la formation de ses convictions plastiques à partir des tableaux d'autrui.

La description épistolaire comble donc une lacune visuelle propre à toute forme d'écriture. Elle renforce le discours symbolique, esthétique et ontologique, le rend plus authentique, plus ancré, car d'après Genette description et narration ne sont pas des entités si distinctes: "Si la description marque une frontière du récit, c'est bien une frontière intérieure, et somme toute assez indécise..."²² Par ailleurs en lisant la description d'un tableau, le lecteur en devient spectateur, pénètre à la fois dans un vécu et un faire, un poein. A nouveau Vincent invite Théo à vivre son univers pictural, mais discrètement car le destinataire disparaît derrière son écrit descriptif. L'artiste unit ainsi l'autre plus étroitement à son existence, et les descriptions de ses tableaux s'assimilent à des comptes rendus visuels à Théo, juge qui devient témoin du travail effectué et des conceptions s'élaborant. Cependant, en décrivant régulièrement son travail, Van Gogh se place aussi comme spectateur de son tableau puisqu'il s'en distancie, et trouve alors manière à jeter un regard critique sur son geste, regard qui ne cesse d'éprouver la nécessité d'adresser cette autocritique à autrui. "Je me suis beaucoup préoccupé cette semaine, et surtout hier, du problème de l'intensité du coloris. J'aurais voulu en discuter avec toi..." (228 N), lui

²² Gérard Genette, Figures II, 61.

écrit-il en septembre 1882. Nous verrons cependant, lors de l'apparition de la maladie et surtout lors de l'enfermement, que les descriptions de son environnement diminuent puisque le peintre n'est plus autorisé à sortir. Les descriptions de ses tableaux se centreront alors sur les autoportraits pour tenter de visualiser une affection qu'il a du mal à accepter.

Pour Van Gogh, une correspondance ordinaire où il informerait simplement son frère de la progression de son travail ne lui suffit pas. Il ressent la nécessité d'apporter de multiples précisions "visuelles" à Théo en décrivant avec exactitude ses tableaux dans les lettres. Ces descriptions, rapports réguliers qui associent toujours plus son frère à son travail, sont aussi, nous semble-t-il, un moyen de prouver plus efficacement son activité plastique. Ce geste descriptif compense également ce malaise déjà identifié chez Van Gogh vis-à-vis de son frère puisqu'il dépend de lui financièrement et qu'il se sent dans l'obligation de rendre compte de ses activités, mieux, de l'insérer viscéralement dans les lieux et la logique de son faire. C'est dans cette optique aussi que les références constantes aux autres artistes seront d'un grand recours pour éclairer son correspondant et réaffirmer ses diverses prises de position en matière d'art.

5. Les références aux autres artistes: justification d'une prise de position

Dans son incertitude persistante, malade même, Van Gogh se voit contraint à utiliser toutes sortes de stratégies à l'écrit pour éclairer son principal interlocuteur de sa situation peu ordinaire puisque ses peintures ne se vendent pas. C'est ainsi qu'il se sent obligé de faire souvent référence à d'autres artistes ou écrivains, contemporains ou non de son époque pour renforcer un argument, esthétique certes, mais aussi implicitement

ontologique, qui doit justifier sa situation personnelle et professionnelle à Théo.

Ainsi, lorsque Van Gogh cite Flaubert, c'est pour attirer l'attention de son frère sur le fait que d'autres artistes ont eu eux aussi à affronter de longues périodes infructueuses avant de voir leur talent reconnu: "As-tu lu la préface,²³ expliquant la liberté qu'a l'artiste d'exagérer, de créer une nature plus belle, plus simple, plus consolante dans un roman, puis expliquant ce que voulait peut-être bien dire le mot de Flaubert: *le talent est une longue patience...*" (470 F). Cette allusion l'autorise à justifier à autrui sa situation du moment qui lui semble précaire et qu'il voit comme peu flatteuse. L'écrit persiste ainsi à faire un parallèle entre sa situation et celle d'artistes devenus célèbres: "... Commencer petit, persévérer quand même, produire avec un petit capital, avoir du caractère au lieu d'argent... c'est ce qu'ont fait Millet et Sensier... Balzac, Zola, Goncourt, et Delacroix lui-même" (454 N). Si cette démarche est utilisée pour convaincre Théo du bien-fondé de sa situation, elle l'aide aussi à se persuader de la valeur de son œuvre novatrice et compense ainsi les sentiments d'insécurité qui l'assaillent puisque son travail ne se vend pas: "Tu verras [que les Goncourt] n'ont pas été précisément heureux, à l'instar de Delacroix qui témoignait de lui-même: *Je n'ai pas du tout été heureux dans le sens où je l'entendais, le désirais autrefois*" (451 N). Cependant, les références à différents écrivains lui permettent aussi d'expliquer plus clairement à Théo sa démarche esthétique: "Bien que Les Misérables aient trait à une époque ultérieure, j'y trouve ce que je cherche..." (R 36 N). Les écrivains réalistes de cette époque chez lesquels Van Gogh trouve matière à inspiration lui facilitent aussi la tâche pour préciser ses objectifs à son interlocuteur et probablement aussi à lui-même:

²³ Il s'agit de l'ouvrage Pierre et Jean de Guy de Maupassant.

... je veux que mes figures soient des paysannes quand je peins des paysannes, et qu'elles aient une expression de putains quand je peins des putains..... Sacrebleu, j'ai cette ambition, d'autant plus que j'ai senti dans la moelle de mes os la beauté infinie des analyses de femme par les maîtres de la littérature, un Zola, un Daudet, un Goncourt, un Balzac. (442 N)

Ainsi, comme Balzac qui se considérait "le secrétaire"²⁴ de la société française, ou Zola, "juge d'instruction,"²⁵ Van Gogh veut s'en faire lui aussi le témoin, non seulement visuel, mais émotionnel, et la pertinence de l'écrit de l'autre dans l'élaboration de sa propre esthétique comme sur le plan strictement psychologique se manifeste fréquemment dans sa correspondance:

j'ai besoin surtout de rire un bon coup. J'en ai trouvé l'occasion en lisant Guy de Maupassant... parmi les contemporains, Henri Rochefort... Voltaire aussi, dans *Candide*. Au contraire, quand on veut voir la vérité, voir la vie telle qu'elle est, on trouve par exemple chez Goncourt, dans *Germinie Lacerteux*... chez Zola dans *La Joie de vivre*... dans tant d'autres chefs-d'œuvre qui peignent l'existence comme nous-mêmes la sentons..." (W 1 N)

Van Gogh utilise donc l'écrit intime d'une façon abondante non seulement pour se confier ou échanger des idées avec ses correspondants mais aussi pour montrer la logique de son entreprise dans ses rapports à l'esthétique et à l'ontologie de l'autre. N'ayant aucune preuve matérielle de la valeur de ses convictions plastiques, somme toute novatrices, l'écrit s'offre comme le chantier d'une exploration de celles-ci. Les références aux autres artistes sont un moyen de se mesurer à des valeurs admises, reconnues par le public donc, ce qui constitue une sorte de confirmation de son propre geste artistique. De plus, cette stratégie lui permet de ne pas utiliser obligatoirement le "je," de ne pas s'affirmer

²⁴ Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, Vol. 1, Bibliothèque de La Pléiade (Paris: Editions Gallimard, 1951) 7.

²⁵ Emile Zola, "Le Roman expérimental," *Œuvres complètes*, Vol. 10 (Paris: Cercle du Livre Précieux, 1966) 1180.

personnellement pour revendiquer sa pensée. D'une manière similaire à la description qui correspond à un moment où le destinataire s'efface de l'écrit au profit d'une évocation de l'autre, d'une réalité visuelle (viscérale, phénoménologique, ou plastique), la référence à d'autres artistes suit la même stratégie: le scripteur s'exprime moins directement, plus obliquement, à travers l'approbation de faits et gestes d'autres individus. Van Gogh utilise donc différents moyens scripturaux pour contrebalancer aussi une difficulté à affirmer à part entière ses propres convictions.

6. L'écriture de soi, sous le signe de l'évitement

Bien que l'expression écrite de Van Gogh soit abondante et d'une grande honnêteté avec son interlocuteur, on distingue cependant une difficulté à parler de lui-même directement. Il évite en effet au maximum de s'imposer à son destinataire en attirant son attention sur d'autres entités que sa propre personne.

Bien que l'artiste se soit assuré de la confidentialité des échanges avec son frère, il hésite à se dévoiler. Il s'agit peut-être du fait que le peintre, profondément imprégné de valeurs chrétiennes, craigne peut-être de se montrer trop prétentieux en s'épanchant, comme il le souligne dans une de ses missives à Van Rappard en novembre 1881: "D'attacher trop de valeur à nos qualités, même si nous les possédons réellement, nous mènera au pharisaïsme" (R 3 N). Cependant, s'il lui arrive de parler de lui-même, il en fournit immédiatement la raison à Théo pour justifier une attitude qui le laisse mal à l'aise: "Comme tu le vois, je dévoile cette fois des pensées plus intimes que d'habitude. Comme tu en as fait autant, tu n'as qu'à t'en prendre à toi-même" (248 N). De la même façon, il avoue à sa soeur au milieu d'une longue missive, en juillet 1888: "Écrire pour parler de

moi m'ennuie. Je ne sais pourquoi je le fais. Peut-être pour répondre à tes questions” (W 4 N). En effet, dans cette même lettre où il se manifeste plus qu'à l'ordinaire, il rectifie ensuite son écrit en persuadant sa soeur du peu d'intérêt de la lettre: “Je déchirerais sûrement cette lettre si je ne la mettais pas à la poste, si je la relisais une seule fois; je ne la relis donc pas et je doute qu'elle soit lisible” (W 4 N). L'artiste exprime non seulement l'inutilité de parler de lui mais son écrit rectifie aussi les éloges qu'autrui peut lui adresser.

Ainsi, lorsque le critique d'art Albert Aurier émet une critique favorable de son travail, il la refuse: “Pourtant je me sens mal à l'aise lorsque j'y songe que plutôt qu'à moi ce que vous dites reviendrait à d'autres. Par exemple à Monticelli surtout” (626a F). L'écrit à Théo est alors toujours là pour rectifier ces propos et lui avouer très honnêtement la raison du refus de cette reconnaissance: “... il se trompe sur mon compte puisque réellement je me sens trop abîmé de chagrin pour pouvoir faire face à de la publicité” (629 F). Il apparaît donc que Van Gogh ne veut pas ou ne peut pas se voir comme un individu à part entière; “L'*autoportrait*... serait plutôt placé chez lui sous le signe de l'évitement,”²⁶ affirme Jean-Louis Bonnat dans son étude sur la correspondance du peintre. L'écrit s'attache alors à réitérer à ses correspondants son désir d'union, de collaboration pour éviter l'individualisation.

Il apparaît effectivement au sein même de l'écriture que Van Gogh redoute de s'affirmer à part entière. Nous pouvons remarquer que sa signature s'éclipse au profit d'un écrit abondant tourné vers autrui puisque le paraphe “Vincent” qui termine la lettre est bien souvent suivi d'un post-scriptum, deuxième texte aussi long que la missive. La signature perd alors ici sa fonction de clôture et d'individualisation de l'écrit épistolaire:

²⁶ Jean-Louis Bonnat, *Ecriture de l'œuvre* (Paris: PUF, 1994) 124.

“Le post-scriptum est l’emblème ou le sceau. Toute clause finale s’y rapporte et résume ce qu’il en est de l’envoi,”²⁷ résume Djidzek-Lyotard dans son étude sur les limites de l’écriture épistolaire. Le moi de Van Gogh n’apparaît plus ainsi distinctement à la fin des missives et s’efface à nouveau au profit de son destinataire Théo.

De plus, affirmer des convictions personnelles entraîne fréquemment chez Van Gogh une gêne car il redoute une mauvaise réception chez autrui de ses actes et de ses propos: “... il me tarde de recevoir une lettre de toi depuis que je t’ai parlé comme je l’ai fait. Je ne crois pas que tu prendras en mauvaise part tout ce que je t’ai dit...” (154 N). Réticent à parler de lui-même et refusant même de se voir apprécié, Van Gogh se heurte alors à une situation paradoxale où autrui risque de mal saisir sa personnalité. L’écrit est alors utilisé auprès de Théo pour préciser constamment ses propres actes et pensées: “Donc tu ne dois pas penser que je renie ceci ou cela, je suis un espèce de fidèle dans mon infidélité, et quoiqu’étant changé, je suis le même...” (133 F). L’écriture tente aussi de réhabiliter son individu, comme ici, montrer à son frère qu’il peut dominer une passion amoureuse: “Je t’écris cela, Théo pour te prouver que je suis capable de raisonner avec calme, bien que j’aime” (157 N). Pour renforcer sa défense, l’écrit utilise alors la forme impérative et effectue un contreportrait: “Ne va pas t’imaginer que je sois continuellement d’humeur froide et âpre – ce que Mauve appelle ‘mon humeur de savon vert’...” (170 N), lui signale-t-il en janvier 1882; et quelques mois plus tard, il met Théo à nouveau en garde: “Ne vas pas te figurer que je me considère comme parfait...” (212 N). La peur du malentendu, l’angoisse d’être mal perçu, conséquence logique d’un refus d’affirmation de

²⁷ Dolorès Djidzek-Lyotard, “La consigne de proscription. Sur la correspondance d’exil de Jules Vallès,” *Expériences limites de l’épistolaire*, 49.

soi auprès d'autrui, est omniprésente chez Van Gogh. L'écrit épistolaire est donc à la fois négation de sa personne en refusant les éloges et mise au point perpétuelle de son image auprès d'autrui: "Je t'écris pour que tu saches que je me voue corps et âme à ce travail, dans l'espoir d'un bon procédé" (256 N). Face à ce paradoxe et soucieux de maintenir à tout prix le lien épistolaire avec Théo, Van Gogh parle de lui mais d'une manière détournée.

En effet, si le peintre résiste à se dévoiler à l'écrit, nous constatons que ses missives abondent d'événements du quotidien. Van Gogh ne cesse en effet de révéler les moindres détails de sa vie personnelle et d'y faire participer son interlocuteur: "Cet atelier-ci ne coûte que sept florins par mois; la grande difficulté, c'est le problème du mobilier... La lumière vient du sud, mais la fenêtre est haute et large" (166 N). D'après Foucault dans son étude sur la correspondance entre Sénèque et Lucillius, la lettre peut être le lieu choisi par le destinataire pour se montrer à autrui d'une manière indirecte: "elle constitue aussi une certaine manière de se manifester à soi-même et aux autres. La lettre rend le scripteur 'présent' à celui auquel il l'adresse."²⁸ Ainsi, Van Gogh relate les moindres incidents avec précision: "J'ai tout de même rattrapé 12 francs, et mon logeur a été réprimandé pour avoir retenu ma malle que moi je ne refusais pas de payer" (487 F), et ne cesse de relater faits et gestes avec minutie: "Cette semaine, j'ai été débordé; je ne me borne pas à suivre le cours de peinture; je vais dessiner le soir, et ensuite, je travaille d'après modèle dans un *club*, de neuf heures et demie à onze heures et demie. Je me suis même fait inscrire à deux *clubs*" (447 N). Certaines précisions qui pourraient sembler inutiles prennent alors toute leur valeur dans ses lettres: "Je t'envoie par même courrier les

²⁸ Michel Foucault, "L'Écriture de soi," *Corps écrit* 5, 16.

dessins de Saintes-Maries. Au moment de partir le matin, fort de bonne heure, j'ai fait le dessin des bateaux..." (500 F). Cet écrit qui inventorie les moindres détails de sa vie à la manière d'un journal intime en évoquant la banalité quotidienne, est en fait considéré par Foucault "moins comme un déchiffrement de soi par soi que comme une ouverture qu'on donne à l'autre sur soi-même."²⁹ Ainsi, en relatant sa vie quotidienne et en partageant tous les moments de son existence, Van Gogh arrive à se révéler à l'autre mais obliquement, stratégie qui lui permet d'exister aux yeux d'autrui sans s'imposer directement.

Il y a peut-être aussi implicitement la volonté d'un déchiffrement de lui-même, sous la forme d'un écrit d'introspection mais exécuté sous le regard de l'autre, ce dernier ayant alors le rôle de l'aider à mieux se cerner, c'est-à-dire à exister à part entière. L'écrit joue alors le rôle d'analyse de soi avec autrui comme témoin pour valider cette quête. Il faut dire que, le temps passant, l'artiste craint de ne pas devenir un grand peintre et l'arrivée de la maladie ne fait que renforcer ses doutes au niveau de son affirmation artistique et personnelle, comme le souligne Jean-Louis Bonnat:

Tout ce que dit, fait ou montre Vincent dans ses lettres – à Théo ou à d'autres – s'adresse certes à son correspondant mais est en fait, et foncièrement, tourné vers lui-même, destiné à cette autre part de lui qu'il voudrait connaître: le peintre du futur, ce "Van Gogh" qu'il pressent, dont il doute parfois et pour lequel, pourtant, il met tout en œuvre.³⁰

C'est alors que Van Gogh, entre les crises, profondément déstabilisé par son affection, tente toujours plus à l'écrit de se valoriser, geste qui s'explique par ce que Michel Beaujour affirme: "L'autoportrait s'écrit à partir d'une chute dans l'espace informe

²⁹ Michel Foucault, "L'écriture de soi," *Corps Ecrit* 5, 17.

³⁰ Jean-Louis Bonnat, *Ecriture sur parole*, 21.

et désorienté que creuse la perte d'une assurance."³¹ En effet, pendant cette période mouvementée où Van Gogh n'arrive pas à se voir fou, l'autoportrait pictural semble l'aider à s'extérioriser puisqu'il essaie de se révéler à sa soeur Wilhelmine à partir d'un autoportrait exécuté peu de temps auparavant pour son frère: "Puisque j'en suis tellement à te parler de moi, je vais essayer de voir un peu si je ne pourrais pas te mettre mon propre portrait par écrit... Voici une conception du mien qui est le résultat d'un portrait que j'ai fait de moi dans la glace, et qui est aux mains de Théo" (W 4 N). A nouveau, c'est à l'aide d'un élément extérieur à lui-même, ici un autoportrait, que Van Gogh tente de se définir vis-à-vis d'autrui et sans doute vis-à-vis de lui-même. L'artiste estime en effet, à ce moment-là, que l'image est plus expressive que l'écrit et le répète à plusieurs reprises: "Je suis porté à croire que le portrait te dira mieux que ma lettre comment je vais et que cela te rassurera..." (604 F), car il s'agit toujours de rassurer autrui avant soi-même: "Au fond je ne suis pas si violent que cela... Tu le verras peut-être aussi dans la toile pour les Vingtistes, que j'ai expédiée hier..." (617 F). Il envoie même à son frère le tableau d'un individu "sain" qu'il a peint afin d'établir une comparaison et renforcer son argument pour mieux le convaincre: "J'ai fait le portrait du surveillant et j'en ai une répétition pour toi. Cela fait un assez curieux contraste avec le portrait que j'ai fait de moi où le regard est vague et voilé, tandis que lui a quelque chose de militaire" (605 F). Toujours réticent ou dans l'impossibilité de parler de lui à l'écrit, l'artiste se tourne donc vers la réalité, et parfois la description, de ses autoportraits afin de compléter au mieux un texte qui doit toujours tenir Théo au courant de sa situation mentale – car il s'agit pendant cette maladie de valoriser son image d'homme et de peintre, pour conserver l'estime de Théo.

³¹ Michel Beaujour, Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait (Paris: Editions du Seuil, 1980) 341.

Il apparaît ainsi que Van Gogh résiste à la possibilité, ou se trouve dans l'impossibilité, de se représenter à l'écrit. Il tente pourtant de le faire à travers l'évocation d'événements matériels de sa vie quotidienne et en commentant des autoportraits envoyés à son frère. Van Gogh utilise ainsi diverses stratégies pour se rendre présent, se réaliser, s'autoreprésenter dans les lettres destinées à son frère, lettres qui, en plus, tentent de préserver à tout prix ce lien épistolaire qui permet à l'autre et au moi de s'interpénétrer.

Nous voyons d'ailleurs que face à cette difficulté à s'affirmer sur le plan d'une identité individualisée assumée, Van Gogh utilise souvent à l'écrit le pronom "nous," qui suggère un fort désir de collaboration, de coexistence, de convergence ontologique aussi, peut-être.

7. Je est un nous, Je est un groupe

Le lien de confiance totale que Van Gogh établit avec Théo où ce dernier est de plus en plus inclus dans la vie du peintre, réduit progressivement, et malgré tout ce que nous avons noté, la distance physique et symbolique entre eux. Ainsi, comme Van Gogh éprouve une difficulté à s'affirmer seul, il associe ce destinataire à ses prises de décisions, en lui demandant de confirmer ses différentes démarches, et le pronom "je" devient le plus souvent un "nous." Cette position que prend Van Gogh avec son frère, et qui semble l'aider à affronter un milieu artistique hostile à son travail, est adoptée aussi avec ses autres interlocuteurs, amis peintres, malades et connaissances. En effet, s'il tend dans diverses circonstances à se réintégrer dans un groupe plus large, c'est non seulement à cause de son refus de se différencier d'autrui mais aussi pour ne pas assumer la pleine responsabilité de ses actes.

Ainsi, même si Van Gogh considère son frère distinct de lui-même puisque Théo doit lui assurer un lien avec le monde artistique, son discours l'associe de plus en plus à son entreprise. Le "toi" et le "moi" se fusionnent souvent à l'écrit, en un "avantage commun," par exemple, ou en un "nous:" "Le mois sera dur pour toi et pour moi, seulement c'est pourtant si la chose t'est possible, dans notre avantage de faire le plus possible des vergers en fleurs" (474 F). Parfois, lorsque l'écrit émet une angoisse, celle-ci est présentée comme commune par Van Gogh: "J'ai parfois une inquiétude grave, que toi et aussi moi serons roulés par ces messieurs B. & V. & Co., qui nous font des misères" (479 F). Par ailleurs, si la pensée du peintre, au début d'une lettre, différencie le destinataire du destinataire, "Ne crains donc rien pour moi ni pour toi non plus," c'est pour évoluer dans la même lettre vers une fusion des deux pronoms: "N'aie donc toi de ton côté aucune inquiétude sur nous..." (558 F). Enfin, lorsque la maladie l'accable, c'est comme d'un problème commun qu'il en parle à son frère: "... ce que je te souhaite, comme à moi-même, c'est de réussir à reprendre notre santé, car il en faudra" (489 F). Le peintre désire même que Théo s'adonne à la même passion que lui: "Nous devons nous faire peintre, toi et moi, purement et simplement..." (181 N). Il faut dire qu'en se référant à un proverbe bien connu, "*L'union fait la force*" (451 N), Van Gogh montre sa fragilité face à un monde qu'il perçoit comme hostile.

Cependant, si l'écrit affirme clairement un désir de convergence et de concours, de fusion relative et de réciprocité, il précise rapidement que cette association n'implique pas la perte d'individualité: "Quand on travaille ensemble... la collaboration n'implique pas l'effacement de la personnalité" (262 N). En effet, Van Gogh refuse d'exister au détriment

de son frère: "... je ne voudrais pas m'épanouir s'il devait en résulter que tu te dessèches, je ne voudrais pas développer mes penchants artistiques si tu devais étouffer les tiens à cause de moi" (343 N). Notons ici que l'attention particulière qu'il porte à son frère rejoint la conception d'une relation de collaboration émise par Lévinas dans son ouvrage L'Existence et l'existant: "L'autre, c'est le prochain – mais la proximité n'est pas une dégradation ou une étape de la fusion."³² En fait Van Gogh a parfaitement conscience de l'importance financière de son frère pour faire connaître son œuvre et réaliser ses projets: "– un arrêt de mort de ta part, j'entends la suppression de ton aide" (193 N). Cette dépendance entraîne fatalement une certaine gêne pour l'artiste et c'est alors qu'il accorde à son frère une place privilégiée en l'associant à ses réalisations:

Je dis: peignons beaucoup, et produisons, soyons nous-mêmes avec nos défauts et nos qualités, je dis 'nous', parce que, ton argent à toi, que tu as, je le sais, assez de mal à me procurer, te donne le droit, lorsque quelque chose de bon résulte de mon travail, de le considérer pour moitié comme ta création propre. (399 N)

Cependant, cette collaboration qu'il souhaite avec Théo, il l'évoque aussi avec ses amis peintres Van Rappard et Emile Bernard, car elle l'autorise à amoindrir sa présence dans la relation: "Ne serait-ce pas une bonne chose de conjuguer nos efforts... Enfin, quoi qu'il en soit, encourageons-nous réciproquement" (R 32 N). Et c'est naturellement qu'il se réintègre également dans un groupe plus large lorsqu'il découvre un article élogieux le concernant: " J'ai été peiné quand je l'ai lu, c'est tellement exagéré... Ce qui me soutient

³² Emmanuel Lévinas, De l'Existence à l'existant (Paris: Vrin, 1990), 163. Notons ici que Van Gogh signe souvent ses lettres "tout à toi, Vincent." Si Christian Bank Pedersen, dans l'analyse qu'il fait de la signature "A toi" de Kafka à Milena Jesenská, y voit que "le sujet se pose en tant que la possession de l'autre...", Van Gogh, nous semble-t-il, en rajoutant son prénom Vincent montre son désir de se démarquer de ce frère, Christian Bank Pedersen, "Noms spectraux, littérature en correspondance," Poétique 32 (2001): 109.

quand je travaille, c'est justement le sentiment que d'autres font exactement comme moi" (627 N). L'attention qu'autrui peut porter sur Van Gogh lui est intolérable; il la refuse alors et la dirige sur des êtres qu'il estime plus valables que lui.

L'écrit qui refuse toute individualisation se manifeste pourtant de plus en plus lors de l'arrivée de la folie car dans la difficulté à admettre son affection, Van Gogh se redéfinit à nouveau par rapport à un ensemble d'individus afin de souligner que sa maladie ne lui est pas propre: "Je dois dire ceci que les voisins etc. sont d'une bonté particulière pour moi, tout le monde souffrant ici soit de fièvre, soit d'hallucination ou folie, on s'entend comme des gens d'une même famille" (576 F). Il tente également de prouver à Jo que Théo ainsi que son médecin ont une santé similaire à la sienne: "D'abord [le Dr Gachet] est plus malade que moi à ce qu'il m'a paru, ou mettons juste autant, voilà" (648 F). En se réintégrant dans une entité plus large, il évite ainsi toute particularisation car il craint probablement d'assumer seul la responsabilité des situations auxquelles il est confronté: "L'unicité du Moi, c'est le fait que personne ne peut répondre à ma place... Le Moi devant Autrui, est infiniment responsable," signale Lévinas.³³ Pourtant, face à la crainte de s'affirmer seul ou de se confronter directement à l'autre, l'écriture permet à Van Gogh de réorienter sa position en s'associant à autrui, tout en apposant la signature de son identité individuelle. Le pronom "nous" abondamment utilisé par Van Gogh dans ses lettres pour associer son correspondant à son entreprise aussi bien que pour signaler son intégration dans divers groupes (artistes, malades) l'aide finalement à affirmer sa présence vis-à-vis d'autrui sans assumer ni perdre la pleine responsabilité de ce qu'il est.

³³ Emmanuel Lévinas, "La responsabilité pour autrui," Mildred Szymkowiak ed., *Autrui* (Paris: Editions Gallimard, 1999) 128.

C'est ainsi que dans sa difficulté persistante, même malade à s'affirmer comme individu à part entière, Van Gogh va trouver dans cette convergence ontologique du moi et de l'autre – une façon de rééquilibrer, d'élargir même, le champ tensionnel de son être – tout comme Van Gogh trouvera en Théo et Wilhelmine d'excellents associés qui joueront les intermédiaires pour faire communiquer le peintre avec toutes personnes extérieures à cette relation de fratrie.

8. Les lettres à Théo et Wilhelmine: vecteurs de la relation de Van Gogh au public

La relation de Van Gogh avec le monde artistique est bien différente de celle de Gauguin qui écrit des articles de journaux ou publie des ouvrages. En effet, Van Gogh ne cherche pas à revendiquer personnellement son travail bien que le désir d'être en relation avec la critique artistique soit sous-jacent. La lettre est alors un outil essentiel dans sa relation avec le public grâce à ses confidents Théo et Wilhelmine.

En effet ce frère qui est récepteur et juge de son travail, est aussi le lien indispensable entre le peintre et le public pour la diffusion de ses œuvres: "Si tu trouves que le 'Souvenir de Mauve' est des passables, faudrait alors le joindre au prochain envoi La Haye, avec simple cadre blanc" (492 F), lui signale Van Gogh au printemps 1888. Cependant, Théo est non seulement celui qui adresse au public les désirs de son frère, mais il est aussi celui qui doit lui transmettre en retour les impressions d'autrui: "Qu'est-ce que Portier a dit des mangeurs de pommes de terre?" (409 N). Wilhelmine, confidente elle aussi, joue comme Théo un rôle d'intermédiaire vis-à-vis du monde artistique puisque Van Gogh précise dans une de ses lettres qu'il lui adresse en octobre 1889: "... mais surtout aussi je voudrais que Margot Begeman eût un tableau de moi. Mais le lui faire parvenir

par ton intermédiaire est plus discret que de le lui envoyer directement” (W 15 F).

Théo est donc celui qui doit vérifier, transmettre à autrui les désirs du peintre, et la lettre sert alors pour Van Gogh d’intermédiaire et de filtre vers l’extérieur de leur relation: “Tu feras s.v.p. parvenir la lettre ci-incluse, après l’avoir lue, à M. Aurier” (626 F). Il demande aussi expressément à Théo, de lui transmettre son désaccord: “Veuillez prier M. Aurier de ne plus écrire des articles sur ma peinture, dis-le-lui avec instance...” (629 F). Il octroie même à Théo un rôle bien particulier puisqu’il l’encourage à lire ou interpréter à d’autres correspondants des lettres ou certains passages pertinents de sa correspondance avec lui: “De Haan comprendrait probablement ce que je cherche, si tu lui lis ce que je t’écris à ce sujet” (571F). Son frère, destinataire privilégié de leur relation épistolaire devient alors destinataire vers l’extérieur de leur relation: “Peut-être écrirai-je encore un petit mot à Serret. Si je le fais, je t’enverrai la lettre à toi, pour que tu la lises, car j’aimerais bien faire comprendre clairement quelle importance j’attache à cette question de la figure” (418 N). Si le peintre n’existe donc pas directement dans sa relation au public, la lettre contrebalance cette situation puisqu’elle est lue par Théo. Van Gogh reste ainsi en retrait de son frère, ce dernier étant alors indispensable à l’aboutissement du pictural sur le marché artistique,³⁴ puisque c’est lui qui annonce, rectifie auprès d’autrui ce que le peintre lui ordonne à l’écrit. Il y a donc désir au niveau professionnel d’élargir leur relation mais toujours avec Théo comme porte-parole. Le peintre révèle ainsi sa grande difficulté à se confronter directement au monde artistique et les lettres lui sont alors d’un grand recours pour mener à bien son entreprise, en ordonnant à ses fidèles correspondants d’exécuter

³⁴ “Il [Théo] est l’intermédiaire entre Vincent et les autres, entre Vincent et le regard qui porte la conscience, entre Vincent et le ‘peintre’ qu’il doit faire reconnaître en lui, ou encore entre ce peintre et un public à venir,” Jean-Louis Bonnat, *Écriture sur parole*, 14.

certaines démarches que lui-même devrait faire.

Avec l'apparition des crises de folie, ce rôle d'intermédiaire devient de plus en plus prépondérant puisque cette affection le fait douter de ses capacités. Le désarroi qui suit lui fait d'ailleurs redoubler son expression scripturale: "Si je t'écris encore une fois aujourd'hui, c'est que ci-inclus j'ai écrit quelques mots à l'ami Gauguin; me sentant le calme revenir de ces derniers jours, il m'a semblé suffisamment pour que ma lettre ne soit pas absolument absurde..." (603 F). Face à la fragilité qu'il ressent, Van Gogh évite même d'envoyer une lettre destinée à son médecin et choisit de la dicter à Théo: "Voici ce qu'il me semble que tu pourrais de ces jours-ci – sans tarder – écrire à notre ami futur, le médecin en question: 'Mon frère désirant beaucoup faire votre connaissance et préférant...'" (631 F). A ce moment-là, Théo n'est plus seulement l'intermédiaire entre le public et son frère mais son représentant physique à part entière, bien que l'idée de la missive reste celle de Van Gogh. Si l'écrit lui permet de déléguer certains pouvoirs à Théo, il tient à en rester l'auteur; attitude antithétique, mieux complémentaire, avec assumption de soi et prise de responsabilité, d'un côté, et, de l'autre, effacement de soi et "évitement."

Ce frère est à la fois "agent" dans les relations publiques et secrétaire personnel du peintre puisque Vincent s'en remet constamment à lui. Cependant dans la dernière lettre retrouvée sur Van Gogh qui était probablement le brouillon de celle qu'il lui adressera, il sort de l'ombre et se place soudain entre son frère et le public: "... je te le redis encore que je considérerai toujours que tu es autre chose qu'un simple marchand de Corot, que par mon intermédiaire tu as ta part à la production même de certaines toiles..."

(652 F). Mais oser s'affirmer comme peintre à part entière, intermédiaire cette fois-ci entre Théo marchand de tableaux et le monde artistique, Van Gogh ne le fera qu'une fois car il n'enverra jamais cette missive, et Jean-Louis Bonnat avance l'hypothèse suivante:

... c'est une lettre qui tue peut-être Vincent: de par son différend avec Théo; de par cette cassure, déjà, entre lui et l'autre depuis la naissance du '*petit*.' Cela depuis qu'il sait que sa peinture n'a pas d'autre destination qu'elle-même, qu'elle ne va pas trouver d'acquéreur, ouvrant ainsi le gouffre d'une dette irréversible.³⁵

Le peintre censure alors cette affirmation de lui-même, puisqu'il rédige une autre missive où le ton est plus mesuré, et se suicide peu de temps après.

Théo qui occupe, comme nous venons de le démontrer, une place de conseiller professionnel et personnel, ainsi que d'intermédiaire avec le monde extérieur, reste toujours le principal interlocuteur de Van Gogh, même lorsqu'il épouse Jo Bonger. Si Van Gogh se réjouit de cette union, la relation avec ce couple ne devient pas triangulaire. Même au départ si certaines lettres s'adressent au couple, comme celle de juillet 1889 où Vincent répond à la nouvelle de la venue d'un futur neveu, "Chers frère et soeur [Jo], la lettre de Jo m'apprend ce matin une bien grosse nouvelle, je vous en félicite..." (599 F), il y a des hésitations quant au destinataire avec alternance d'un écrit qui s'adresse tantôt à Jo, tantôt à Théo ou au deux. Le paraphe de la missive reste d'ailleurs comme à l'ordinaire destiné à Théo: "t. à t. [tout à toi], *Vincent*." Nous voyons nettement ici que Van Gogh refuse de considérer sa belle-soeur comme un interlocuteur à part entière, tant est indispensable, même vitale à tous points de vue, sa relation avec Théo.

Ainsi pour Van Gogh, l'écrit est primordial pour rappeler à Wilhelmine et surtout à son frère leur rôle d'intermédiaire entre lui-même et le milieu extérieur. En effet, dans sa

³⁵ Jean-Louis Bonnat, *Écriture sur parole*, 115.

difficulté à s'imposer à autrui, la lettre qui donne des ordres et guide ses confidents lui permet de rester en contact avec le monde artistique et lui donne aussi l'illusion d'y être présent.

9. Ecrit et acceptation de la folie

L'arrivée de la folie, avec l'internement, ne fait qu'accentuer le sentiment de solitude auquel Van Gogh a du mal à faire face et l'écrit demeure encore plus nécessaire pour maintenir le lien avec Théo. Par ailleurs, les amnésies qui caractérisent cette affection, rendent son processus d'acceptation beaucoup plus difficile. Le geste scriptural est alors d'un grand recours pour reconnaître la maladie et l'accepter.

Comme nous le savons, la première crise apparaît en décembre 1888 lorsque Van Gogh agresse Paul Gauguin, se coupe l'oreille et est admis à l'hôpital en proie à un délire furieux. Dès qu'il le peut, soit neuf jours après, il rétablit le lien épistolaire et rassure son frère en niant la réalité de la crise. En effet, seule l'expression "cela" ponctue son discours: "... je suis heureux que cela soit une chose passée" (568 F); et la lettre écrite à sa mère et à sa soeur deux semaines après l'épisode est du même style: "... j'ai juste été mal portant en décembre" (569a N). En minimisant un fait qui a pourtant nécessité une hospitalisation de plusieurs jours, l'écriture est bien sûr celle de la dénégation puisque l'amnésie interdit tous souvenirs. Cependant l'écrit épistolaire régulier se révèle bénéfique puisqu'un début d'identification de cet épisode apparaît en tentant de reconstruire un événement à partir de faits rapportés par ses proches. Il y a alors progressivement la substitution du mot "angoisse" au mot "cela." Finalement dans une lettre au peintre Koning à la mi-janvier, le terme "fou" apparaît à l'écrit, preuve d'un début de

reconnaissance de l'événement: "La question [est de] savoir si je n'ai pas été fou, ou bien... si j'ai été considéré comme fou, ou si je le suis encore" (571a N). Un mois et demi après la crise, Van Gogh reconnaît cependant sans détour ce qui lui est arrivé: "Lorsque je suis sorti avec le bon Roulin de l'hôpital, je me figurais que je n'avais rien eu, *après* seulement j'ai eu le sentiment que j'avais été malade" (576 F). Malgré l'arrivée de cet événement majeur qui le bouleverse, l'écrit garde une place de choix dans sa vie pour continuer à rendre compte à son frère de l'évolution de la maladie et surtout des émotions ressenties par Van Gogh. Les lettres à Théo, si indispensables jusqu'à l'apparition des crises, le sont encore plus pour compenser une situation devenue instable.

Même si le peintre admet avoir eu une crise de folie, il lui faudra pourtant plusieurs mois pour admettre son internement à Saint-Rémy. L'écrit à Théo pendant cette période se révèle alors très utile car il ne s'agit plus de relater consciencieusement sa vie quotidienne mais d'exprimer aussi diverses réactions en relation avec cette affection. En effet, la dénégation sera suivie de colère lorsque les habitants d'Arles exigent son internement: "... écoutez laissez-moi tranquillement continuer mon travail, si c'est celui d'un fou ma foi tant pis Et encore une fois ou bien enfermez-moi tout droit dans un cabanon de fou, je ne m'y oppose pas en cas que je me trompe..." (574 F). Mais lorsqu'il se voit contraint à l'internement, un profond désespoir l'envahit et il exige qu'on lui laisse la liberté de peindre, sorte de concession face à l'inévitable: "Si j'étais sans ton amitié on me renverrait sans remords au suicide et quelque lâche que je sois je finirais par y aller" (588 F). Pourtant, quatre mois après la première crise, c'est très lucide et résigné qu'il reconnaît la nécessité de l'internement: "Et sache-le bien, je ne refuse rien, pas même

d'aller à Saint-Rémy" (589 F). Jusqu'ici, les réactions successives manifestées à l'écrit par Vincent Van Gogh sont fort légitimes puisqu'elles se rapprochent de celles qu'un individu exprime fréquemment pour accepter une maladie incurable ou pour faire le deuil d'un être cher, comme l'a montré Elisabeth Kübler-Ross dans son ouvrage On Death and Dying.³⁶ Ces étapes, que traverse le peintre, il les exprime et les partage sincèrement dans l'écrit épistolaire à son frère, expression nécessaire pour reconnaître sa maladie, c'est-à-dire son "statut d'aliéné." Cependant, même s'il semble admettre son affection puisqu'il entre à l'institution de son plein gré, il ne paraît pas totalement convaincu de la légitimité de sa situation. En effet, au sein de l'asile, et toujours à l'aide de l'écrit épistolaire, Van Gogh s'intéresse aux autres malades afin de tenter de mieux cerner son affection qui lui échappe, à cause des amnésies.

On le voit ainsi se détacher de son environnement et étudier la maladie chez les autres aliénés comme le ferait un chercheur en psychiatrie. L'écrit prend la forme d'un compte rendu, non de son expérience mais de celle d'autrui, conservant d'ailleurs sa place d'artiste, observateur attentif d'un environnement qu'il transpose à l'écrit avant de le transmettre à Théo: "Il y en a un ici qui crie et parle *toujours* pendant une quinzaine de jours, il croit entendre des voix... probablement parce que le nerf de l'ouïe est malade..." (592 F). En se distanciant du groupe (auquel il appartient pourtant), Van Gogh tente aussi de mieux se voir en cherchant dans l'autre un miroir à sa folie. La retranscription écrite de l'observation d'autrui l'aide à concrétiser une maladie qu'il a du mal à capter. Son étude

³⁶ Dans les années soixante, après avoir observé les réactions de malades condamnés, Ross a dégagé différentes étapes pour qu'ils admettent leur condition, étapes qu'elle a nommées: "denial, anger, bargaining, depression and acceptance" ("dénégation, colère, concession, dépression et acceptation"), Elisabeth Kübler-Ross, On Death and Dying (New York: MacMillan Publishing C., inc., 1969).

écrite lui permet de la démystifier et de l'intégrer ainsi plus facilement: "... en voyant la *réalité* de la vie des fous ou toqués divers dans cette ménagerie, je perds la crainte vague, la peur de la chose" (591 F), avoue-t-il à Théo. Il peut alors en minimiser l'impact et la normaliser: "Et peu à peu puis arriver à considérer la folie en tant qu'étant une maladie comme une autre" (591F). Il y a ici tentative de conceptualisation d'un état mental qui, justement, s'avère irrationnel. Dès lors, si ces observations écrites consacrées à une extériorité semblent l'aider à cerner sa maladie, elles ne suffisent pas à Van Gogh. Il effectue alors une tentative d'introspection écrite mais qui échoue puisqu'il avoue:

C'est drôle que toutes les fois que j'essaye de me raisonner pour me rendre compte des choses pourquoi je suis venu ici... un terrible effroi et horreur me saisit et m'empêche de réfléchir... c'est stupéfiant d'avoir peur ainsi de rien et de ne pas pouvoir se rappeler. (594 F)

La contextualisation des crises à l'écrit pour se définir par rapport aux autres et à lui-même dans un passé récent, pour également convaincre et rassurer le destinataire mais aussi pour se convaincre et se rassurer de la non-gravité de l'affection – une telle contextualisation se révèle malheureusement insuffisante. Le geste scriptural qui fut jusque-là d'un grand recours semble présenter une résistance dans la tentative de "visualiser" sa folie. C'est alors que le pictural, toujours en collaboration avec Théo, prend ainsi le relais dans cette étude bien particulière de sa maladie.

Il réalise ainsi des autoportraits aussitôt envoyés à son frère pour compenser concrètement un vide dû aux amnésies, et comme le signale Pascal Bonafoux, "Peindre après une crise, se peindre encore, c'est affirmer sa maîtrise et sa lucidité, façon de fixer un moment oublié, un moment inexistant de sa vie."³⁷ C'est peut-être aussi un moyen, face

³⁷ Pascal Bonafoux, *Van Gogh, le soleil en face* (Paris: Editions Gallimard, 1991) 54.

à l'impossibilité de vivre consciemment sa maladie, d'apaiser effrois et troubles qu'il ressent puisqu'Henry Bouillier évoque l'idée qu'effectuer un autoportrait "ne peut être que l'aboutissement d'une longue réflexion sur soi, le terme d'une enquête entamée toujours dans la perplexité et souvent dans l'angoisse."³⁸ Même si chez Van Gogh l'introspection ne reste qu'au stade de la tentative, il comprend, en proie à un profond désarroi, la nécessité de poser son regard non plus sur les autres, mais sur lui-même. Il s'expose alors au regard de Théo, qui, à nouveau, se voit conférer le rôle d'arbitre. Ce dernier, qui devient alors témoin, va étudier à son tour son frère; observation pourtant relative puisqu'il s'agit d'une image, élément figé, exécutée hors d'une crise. Il semble que Van Gogh estime l'autoportrait plastique plus adéquat que l'étude scripturale à représenter concrètement sa maladie et aussi à en mesurer la gravité avec l'aide d'autrui, car "le peintre est, dans l'autoportrait, doublement présent: comme personnage représenté, et par la peinture elle-même," souligne Philippe Lejeune.³⁹ L'écrit, à ce moment-là, commente les autoportraits, pose des questions à Théo en lui conférant la tâche délicate de juger de l'état de son alter ego.

Mais les différentes tentatives de Van Gogh pour non seulement visualiser, mais quelque part contrôler les crises, ne suffisent pas, car son discours tente de trouver une raison à cette maladie: "Un avachissement extrême est ce dont souffrent à mon avis le plus ceux qui sont ici... Or mon travail me préservera dans une certaine mesure de cela" (591 F). Il tente même d'y trouver une solution soit en adoptant une attitude d'humilité: "Cependant je sais bien que la guérison vient... d'en dedans par la grande résignation à la

³⁸ Henri Bouillier, *Portraits et miroirs* (Paris: Sedes, 1979) 12.

³⁹ Philippe Lejeune, *Moi Aussi* (Paris: Editions du Seuil, 1986) 82.

souffrance et à la mort, par l'abandon de sa volonté propre et de son amour propre;" soit en utilisant un raisonnement logique: "Mais puisqu'en une semaine cette attaque a été terminée, à quoi bon se dire qu'elle peut en effet encore revenir?" (622 F). Face à une incompréhension totale de sa maladie, Van Gogh redouble d'efforts à l'écrit pour trouver des solutions à sa situation, à défaut de pouvoir y trouver des causes. L'écriture autorise Van Gogh à combler une vie lacunaire et à s'en libérer, à se dégager aussi d'une dichotomie terrible: la réalité de l'internement et sa cause inexistante pour lui.

Le geste épistolaire, doublé d'un geste pictural, aide Vincent Van Gogh à admettre sa folie au début, non par l'introspection mais par un travail extérieur à lui-même: retranscription à l'écrit de l'observation des autres aliénés pour s'exposer à la vue et à la lecture d'autrui; geste de tout artiste qui se distancie de la réalité, l'étudie, la transpose pour offrir ensuite au public le fruit de son travail. Il s'agit toujours d'un écrit cohérent mais limité par les amnésies et qui finalement limite l'image que le peintre veut donner de lui-même à son frère Théo, ce qui l'oblige sans cesse à lui adresser de nouvelles missives.

Ainsi l'écrit qui accompagne le début de la folie est d'une grande utilité puisque Van Gogh trouve un moyen d'y exprimer des émotions qui le tourmentent, ce qui semble l'aider à l'intégrer plus facilement. Malheureusement le geste scriptural reste impuissant à accomplir la rationalisation de son affection et il préfère alors orienter son discours vers les moments de répit situés entre les crises.

10. *Je ne sais plus où j'en suis* ou l'écriture comme tentative de repositionnement

Si Van Gogh continue à évoquer de façon épisodique une souffrance vis-vis des amnésies, il va recentrer assez rapidement son activité scripturale et picturale sur les

périodes saines de son existence, car son principal souci est alors de conserver dans son rapport à autrui l'image d'un peintre fiable.

En effet, ne pouvant consciemment vivre les crises, les sentiments vis-à-vis de la maladie restent ambivalents et l'écriture de l'artiste révèle des contradictions. Ainsi, en août 1889, il signale à Théo: "... Tu me diras ce que je me dis aussi – que la faute doit être en dedans de moi et non aux circonstances ou à d'autres personnes" (602 F); et un mois plus tard, il déclare: "... cela me paraît plutôt être je ne sais quelle influence du dehors, qu'une cause venant de moi-même" (605 F). Ces antinomies révèlent une déstabilisation profonde qui se manifeste souvent par un discours, qui, au sein d'une même lettre, comprend divers sujets évoqués sans rapport les uns avec les autres. Van Gogh avoue même à son frère cinq mois après la première crise: "Que te dire de ces deux mois passés, cela ne va pas bien du tout... je ne sais plus où j'en suis" (629 F). L'écrit, d'un grand recours au début pour reconnaître et tenter d'accepter la maladie, exprime maintenant l'impuissance à la saisir pleinement: "... j'évite peut-être de creuser cette question, sentant n'y rien pouvoir" (618 F). La lettre est alors fréquemment le lieu d'un désespoir et d'une douleur croissants.

En effet, le temps passant, l'artiste est confronté à un double enfermement, physique et psychique, celui de l'asile et celui d'une raison dont il perd le contrôle à certains moments, donc la liberté d'en jouir, puisque les crises ne s'annoncent pas et ne lui laissent que peu de souvenirs. Cette folie amnésique, difficilement palpable et imprévisible, le laisse ainsi souvent perplexe: "Drôle que j'avais travaillé avec un calme parfait à des toiles que tu verras bientôt, et que tout à coup, sans raison aucune, l'égarement m'a

encore repris” (620 F). Cette difficulté à prévoir un avenir immédiat lui est insupportable et il en informe souvent Théo: “... il est à présumer que ces crises reviendront encore dans la suite, c’est abominable” (601 F). Par ailleurs, l’oubli des crises pose le problème des décisions prises à son égard et que Van Gogh ne comprend pas, ce qui le pousse à se défendre en renforçant son discours par un vocabulaire quasi judiciaire: “Toutefois est-il que me voici de longs jours enfermé sous clefs et verrous et gardiens au cabanon, sans que ma culpabilité soit prouvée ou même prouvable” (579 F). Van Gogh substitue d’ailleurs au terme “asile” celui de “prison,” car il vit l’internement et son manque de liberté comme une incarcération: “Certes ma dernière crise, qui fut terrible, était due en considérable partie à l’influence des autres malades, enfin la prison m’écrasait, et le père Peyron n’y faisait pas la moindre attention me laissant végéter” (648 F). Cette réaction sera aussi évoquée par Antonin Artaud lors de ses hospitalisations dans une correspondance qui lance des appels de détresse incessants à ses destinataires: “Je n’ai jamais aimé l’atmosphère des maisons de correction et je n’admets pas qu’on me l’applique.”⁴⁰ Le poète québécois Claude Gauvreau exprimera lui aussi dans ses lettres à Paul-Emile Borduas l’anéantissement insupportable dont il a été victime par les traitements répétés de l’insulinothérapie qu’on lui impose.⁴¹ Ce que ces individus dénoncent ici, c’est non seulement la dureté des traitements mais aussi la dépersonnalisation qu’on leur inflige en ignorant leur avis, sorte de deuxième exclusion qu’on leur impose. Mireille Bossis signale d’ailleurs dans son étude sur l’incarcération de Marie Capelle (que la jeune femme estime non fondée): “C’est comme si la détention gommait les différences individuelles, sapait

⁴⁰ Antonin Artaud, *Œuvres Complètes*, Vol. 10 (Paris: Edition Gallimard, 1974) 78.

⁴¹ Claude Gauvreau (1925-1971), “lettre à Paul-Emile Borduas,” Gilles Lapointe, *L’envol des signes*, 223.

l'identité..."⁴² Le vocabulaire de défense utilisé de manière virulente par les personnes internées leur permet de réaffirmer leur présence auprès d'autrui, la légitimité inaliénable de leur existence. Chez Van Gogh, l'interdiction de peindre aurait pu, en effet, lors de son enfermement entraîner une perte d'identité, mais ceci lui ayant été évité, il reconnaît que l'expression artistique lui permet quelque part de survivre: "Le travail justement me distrait. Et il *faut* que je prenne des distractions..." (574 F). Mais c'est une activité limitée à l'asile et lui aussi exprime sa frustration de ne pouvoir transposer le monde extérieur: "Cela me charmerait certainement si je le voyais, ce quai où l'on vient laver de la laine verte et rouge avec les barges et vaisseaux amarrés et l'usine aux fenêtres illuminées le soir. Ce sont là des effets que je peindrais" (W 16 F). Progressivement, cependant, l'écriture et la peinture aident Van Gogh à mieux vivre une vie faite d'amnésies répétées et l'aident à reconnaître son exclusion mémorielle d'un temps qui s'écoule.

C'est ainsi que son discours admet progressivement l'existence de crises oubliées qui ont la particularité d'interdire ou de permettre ses activités. Van Gogh prend conscience de la précarité du temps qui lui est alloué, en particulier des périodes saines pour réorienter ses objectifs. L'écrit n'est alors plus utilisé pour essayer de visualiser la maladie et de la comprendre mais pour se concentrer sur les temps sains. L'urgence de peindre et d'écrire s'imposent alors à lui: "La vie se passe ainsi, le temps ne revient pas, mais je m'acharne à mon travail, à cause de cela même que je sais que les occasions de travailler ne reviennent pas" (605 F). Il utilise même à l'excès les moments de calme, puisque, lors de son séjour à Auvers où il se suicide, soixante-dix toiles sont exécutées en

⁴² Mireille Bossis "Conscience de soi et enfermement dans la correspondance de Marie Capelle," *Expériences limites de l'épistolaire*, 320.

soixante-dix jours! Les lettres ne sont pas aussi nombreuses que les toiles mais le ton est passionné et Van Gogh se projette dans l'avenir, logique fondamentale peut-être de toute correspondance. Des considérations artistiques, littéraires, et de multiples projets remplissent les lettres: "Ainsi je travaille à deux portraits de moi dans ce moment... Puis je retouche des études de cet été" (604 F). Il organise sa vie à venir, minutieusement, en tenant compte de la probabilité des crises mais sans considérer ce fait comme un obstacle à la réalisation de son travail: "Quitter maintenant, alors que je juge probable une nouvelle crise en hiver c'est-à-dire dans trois mois, serait peut-être trop imprudent" (604 F). Il y a ainsi réorientation de son écrit: il ne s'agit plus de concentrer sa réflexion sur les périodes qui freinent la progression de son travail mais plutôt sur celles où son état mental est et sera satisfaisant.

Ainsi, les lettres ne sont écrites qu'entre les crises; elles ne sont pas l'expression d'un moment de démente comme chez Antonin Artaud, où la correspondance est parfois la manifestation d'une pensée mystique, paranoïaque, incohérente pour le lecteur, ou chez Claude Gauvreau dont la narration est définie par Gilles Lapointe comme "embrouillée et fascinante."⁴³ Il s'agit ici d'un discours mesuré, car le peintre décide de ne pas écrire si son esprit n'est pas lucide, ce qui peut être interprété d'ailleurs comme une auto-censure écrite de sa maladie: "... je ne sais pas si je t'écrirai bien bien souvent, parce que toutes mes journées ne sont pas claires assez pour écrire un peu logiquement" (585 F). On voit ici que l'écriture n'est pas un moyen pour Van Gogh d'exprimer l'irrationnalité de sa maladie pendant les crises, ce qui pourrait effrayer son correspondant. L'écrit s'attache à préserver autrui pour maintenir une relation épistolaire qui peut s'interrompre à tout

⁴³ Gilles Lapointe, *L'envol des signes*, 223.

moment. En effet, le dialogue épistolaire, qui a toujours été crucial pour Van Gogh, dans le partage d'impressions, de demandes, d'approbation avec ses différents destinataires, l'est encore plus avec l'arrivée de la maladie qui l'a fragilisé. L'écriture devient la référence du bon fonctionnement ou non de sa pensée. Il continue à tenir régulièrement ses correspondants au courant du développement de sa maladie: "Si je n'ai pas écrit depuis longtemps, c'est qu'ayant à lutter contre ma maladie et à calmer ma tête, je ne me sentais guère envie de discuter, et trouvais du danger à ces abstractions" (B 21 F), écrit-il à son ami Bernard; et même si sa belle-soeur n'est pas une correspondante privilégiée, il lui donne la raison d'un écrit succinct: "Je n'écris pas davantage, n'ayant pas encore retrouvé complètement le calme" (642 N). Il continue ainsi à informer régulièrement ses destinataires mais toujours sur un ton banal comme s'il s'agissait d'une affection bénigne: "Heureusement une attaque assez violente d'exaltation ou de délire est encore derrière le dos et je n'en ressens pour ainsi dire rien de reste. Je suis comme tous les jours" (W 17 F). En feignant d'ignorer sa maladie, il se prouve ou convainc autrui qu'il la maîtrise. Le geste scriptural qui évite ainsi d'évoquer en détails sa folie l'aide à la dépasser au niveau personnel, et surtout à se conserver une image rassurante vis-à-vis d'autrui.

En revanche, si avec ses correspondants Van Gogh évite d'évoquer l'intimité de son être perturbé, il décrit d'une manière honnête à Théo ses moments de folie ou du moins ce dont il se souvient, ainsi que son état physique et moral d'entre les crises. Cependant si sa correspondance reste en effet le lieu de la confiance et du soutien inconditionnel qu'il recherche toujours, le sujet principal reste avant tout son activité picturale: "Je continuerai à travailler très raide et puis si vers Noël la crise revient nous

verrons...” (604 F). En effet, l’écrit, même s’il révèle sincèrement la douleur, la révolte, le désarroi, doit rester cohérent afin de prouver que l’artiste est toujours un partenaire professionnel, car Van Gogh doit justifier à Théo l’aide financière dont il bénéficie et qu’il considère toujours comme une dette: “A présent le mieux continue, toute l’horrible crise a disparu comme un orage et je travaille pour donner un dernier coup de brosse ici avec une ardeur calme et continue” (633 F). L’écrit et les tableaux envoyés à Théo conjurent la menace que sa folie fait peser sur l’aboutissement de son œuvre et sur leur relation fraternelle. Il s’agit peut-être aussi de continuer à se persuader du peu d’importance de l’affection avec probablement aussi le désir de l’annihiler. Kübler-Ross signale, en effet, qu’après avoir admis la maladie, le sujet conserve toujours l’espoir d’une guérison: “... it remains a form of temporary but needed denial.”⁴⁴

L’écrit de Van Gogh est donc très utile pour exorciser angoisses, révoltes et désespoir face à une maladie qu’il ne peut maîtriser. La rationalisation qu’il tente à partir de ce qu’il capte de sa maladie s’avérant impossible, l’écrit et la peinture lui sont d’un grand recours pour garder l’image d’un peintre crédible vis-à-vis d’autrui.

Conclusion

L’abondante correspondance que Van Gogh entretient nous montre que le geste scriptural lui est d’une absolue nécessité pour continuer à poursuivre une entreprise qui ne connaît aucun succès et qui en plus se trouve perturbée par la maladie. La motivation écrite de Van Gogh est double: professionnelle et personnelle, artistique et psychologique, ontologique même. L’écrit lui permet d’abord, comme tout artiste, de capter et de transposer le monde qui évolue autour de lui pour ses réalisations artistiques mais il l’aide

⁴⁴ Elisabeth Kübler-Ross, *On Death and Dying*, 123.

aussi à s'analyser sous le regard bienveillant de Théo et à croire à la valeur de son œuvre.

Son écriture comporte en effet de longues descriptions, point de départ des tableaux à venir, avec le désir de peindre à la façon des écrivains réalistes de son époque: "Il faut que je dessine sans désespérer des bêcheurs, des semeurs, des laboureurs, des hommes et des femmes. Etudier et dessiner tout ce qui participe à la vie campagnarde" (150 N). Les lettres peuvent d'ailleurs se comparer aux carnets d'enquête que faisaient Zola ou Flaubert avant d'écrire leurs romans:

... au XIX^e siècle l'image, le paysage, la chose vue, le témoignage constituent le matériau même de la représentation, ou tout au moins l'un des plus fréquents. On pense bien sûr aux carnets d'enquête de Flaubert, ou à ceux de Zola, mais aussi à tous ces récits de voyage, ces critiques d'art, ces journaux, ces reportages qui définissent l'écrivain comme le témoin oculaire de son milieu et de son époque.⁴⁵

Si l'écriture aide Van Gogh à matérialiser ses observations d'un monde qui l'entoure, ce geste l'autorise aussi à un niveau personnel à s'observer, en fait à se définir, ceci allant en s'accroissant à cause de la non-reconnaissance de son travail et de l'apparition de la maladie qui l'oblige à se resituer constamment.

En effet, même si Van Gogh est en retrait du monde, en retrait dans l'expression de lui-même au sein des lettres, preuve de sa difficulté à se valoriser, il avoue continuer à écrire pour en retour s'assurer d'un courrier – du regard et de la parole de l'autre: "Je pourrais tout aussi bien te dire, moi aussi, que je cesserais immédiatement de t'écrire si j'étais sûr que tu m'écrirais tout de même" (W 2 N), avoue-t-il à sa soeur. La lettre du correspondant joue le rôle de "miroir" puisque sa propre existence se trouve entérinée par la réponse d'autrui. Les missives envoyées et reçues sont indispensables à sa quête d'identité et d'autovalorisation car il ne peut effectuer seul cette recherche par un travail

⁴⁵ Isabelle Daunais, Flaubert et la scénographie romanesque (Paris: Librairie Nizet, 1993) 9.

d'introspection: Van Gogh face à Van Gogh est une situation pénible, voire impossible. Ainsi le geste épistolaire est ce qui semble lui convenir le mieux, "parce que l'affirmation de l'identité ne s'y fait pas de façon solitaire,"⁴⁶ souligne Béatrice Didier au sujet de George Sand. Chez Van Gogh, elle se fait avec l'aide d'autrui, par l'intermédiaire des lettres, mais aussi par l'évocation de son quotidien afin de suppléer à la difficulté de parler de lui-même. D'ailleurs la lettre de Van Gogh s'apparente, avec ses innombrables détails, à ce que Sénèque appelle "faire la revue de sa journée,"⁴⁷ mais à la façon d'un journal intime: "Le journal a souvent été entrepris pour approfondir la connaissance de soi-même... ou pour essayer de retenir des moments fugitifs, d'aider la mémoire, et cela devrait encore amener le diariste à fixer ses traits sur cette toile imaginaire qu'est la feuille de papier."⁴⁸ Ici, cependant, l'artiste se défait de ses écrits puisqu'il y a envoi des lettres; il n'y a donc jamais de relecture et c'est Théo qui fait le travail d'introspection à sa place et qui "aide" la mémoire de son frère.

Lorsque la maladie se déclare, l'écrit épistolaire s'avère de plus en plus indispensable dans la tentative justement de mémoriser les crises de folie. Ces épisodes d'amnésies récurrentes obligent aussi Van Gogh à écrire en amenuisant leur impact afin d'assurer une continuité à sa vie. L'écrit devient vital pour assurer à son frère la viabilité de leur projet et la crédibilité de sa personne.

Cependant, Van Gogh ne dissocie pas son geste scriptural de sa peinture puisqu'il a souvent recours à l'autoportrait pictural, la représentation visuelle lui donnant

⁴⁶ Béatrice Didier, "Correspondance et autobiographie (1845-1855)," *George Sand écrivain* (Paris: PUF, 1998) 509.

⁴⁷ Sénèque, lettre # 83 à Lucilius, Michel Foucault, "L'écriture de soi," *Corps écrit* 5, 21.

⁴⁸ Béatrice Didier, "Autoportrait et journal intime," *Corps Ecrit* 5, 167.

l'impression de mieux maîtriser son existence. Soulignons d'ailleurs que l'artiste reconnaît dans une lettre à sa soeur que la peinture est pour lui plus apte à exprimer ses sentiments:

Si je vivais dans tes parages, j'essaierais de t'amener à comprendre qu'il serait peut-être plus commode pour toi de peindre avec moi que d'écrire, qu'ainsi tu arriverais plus tôt à exprimer tes sentiments... Pour ma part, par exemple, c'est un soulagement que j'éprouve à exécuter une peinture. (W 1 N)

En effet, si Van Gogh trouve à l'écrit une compensation à une situation matérielle et morale pénible, la peinture est indéniablement aussi un moyen qui satisfait ses frustrations: "Plus je me fais laid, vieux, méchant, malade, pauvre, plus je veux me venger en faisant de la couleur brillante, bien arrangée, resplendissante" (W 7 F). Nous constatons de plus que Van Gogh ne fait pas toujours la différence entre pictural et scriptural lorsqu'il explique à Théo son geste artistique: "– je suis toujours mécontent – mais cela ne m'empêche pas de découvrir dans mon œuvre un reflet de ce qui m'avait frappé, et je me rends compte que la nature m'a raconté quelque chose, qu'elle m'a parlé et que j'ai sténographié ses paroles" (228 N). Ecrire la parole de l'autre, du réel, la peindre: geste scriptural et geste plastique sont intimement mêlés chez Van Gogh et c'est la raison pour laquelle les descriptions écrites sont largement exploitées, car elles présentent, d'après Bernard Vouilloux, des particularités communes au geste pictural: "... la peinture, comme la sculpture, n'est apte à représenter qu'un moment unique: son geste suspend le cours du temps."⁴⁹

L'écrit épistolaire joue un rôle primordial dans l'existence de Van Gogh en contrebalançant un travail qui ne trouvait pas preneur, une solitude difficile à accepter et une folie douloureuse à percevoir et à maîtriser. Pendant les dix-huit derniers mois de sa vie, phase aiguë de la maladie, sa quête double, scripturale, et picturale, reprise

⁴⁹ Bernard Vouilloux, "Le Tableau: description et peinture," *Poétique* 65 (1986): 8.

inéluçtablement après chaque crise en un geste lucide et méthodique, pour mettre en image son affection et pour se redéfinir, finit pourtant par ne plus suffire. Vincent Van Gogh retourne alors, sans témoin cette fois, une arme contre lui, dans un geste lucide et efficace mettant fin à des années de recherche personnelle, artistique et ontologique: “On dit – et je le crois volontiers – qu’il est difficile de se connaître soi-même – mais il n’est pas aisé non plus de se peindre soi-même” (604 F), avait-il avoué à Théo en septembre 1889 alors qu’il travaillait à deux autoportraits.

Si Van Gogh a décidé de devenir artiste, c’était bien au début pour exprimer une vue personnelle du monde qui l’entourait, et devenir un artiste connu. Mais le temps passant, l’écriture devient tout aussi nécessaire que la peinture dans la double quête d’une reconnaissance par l’autre et d’une pénétration de sa propre psyché que problématise l’arrivée de la folie. La peinture est, certes, ce qui l’aide à concrétiser le monde et sa propre existence, mais il ne peindra jamais de portrait de son frère alors qu’il lui a écrit plus de 650 lettres et qu’ils ont vécu deux années ensemble à Paris. Théo est si présent dans sa vie que Van Gogh ne ressent peut-être pas le besoin de le représenter visuellement. Par contre, doutant terriblement de lui-même et de sa propre existence, il exécute quarante autoportraits en dix ans, et la correspondance est là pour approfondir et compléter cette quête incessante de ce qu’il est.

Si Gauguin et Van Gogh ont souffert de la solitude, certains écrivains ou peintres, à la même époque, la choisissent délibérément. C’est en effet le cas de Gustave Moreau, artiste apprécié du milieu artistique mais qui évite tout contact avec le public et reste en retrait de son œuvre picturale dans la mesure où il refuse de la commenter pour l’autre.

Pourtant ses tableaux étaient pour lui une source inépuisable de réflexions écrites.

IV GUSTAVE MOREAU (1826-1898)

Ecrit d'autoconviction

Que peut-on démontrer, que peut-on expliquer
par des mots, quand il s'agit de cet art muet,
comme l'appelait Poussin...¹

De l'œuvre de Gustave Moreau, on recense 430 réalisations dont 160 tableaux à l'huile, 210 aquarelles, 60 dessins sans compter le nombre important d'esquisses et d'ébauches retrouvées dans son atelier à sa mort. Au contraire de Gauguin et de Van Gogh qui furent écartés du milieu artistique, les thèmes picturaux de Moreau, qui mêlent récits mythologiques et thèmes chrétiens, furent appréciés d'une certaine élite mondaine et littéraire (Parnassiens et Symbolistes), comme le rappelle Pierre-Louis Mathieu dans son ouvrage sur ce peintre:

[les] ouvrages que le peintre présenta au Salon sont tous des compositions mythologiques, riches en pensée et imprégnés des souvenirs des maîtres qui l'ont précédé, de la Renaissance italienne à Delacroix et Chassériau; éclectisme particulièrement recherché à cette époque historique et cultivée.²

C'est en effet la peinture romantique qui influence le travail de Moreau à ses débuts, en particulier celle de Delacroix dès les années 1850. "Plus tard Moreau ne retiendra pas la violence ni la fièvre qui caractérisent les œuvres les plus romantiques du maître, mais on aura l'occasion de voir qu'il se mesurera directement à lui en abordant les

¹ Gustave Moreau, "Discours de réception à l'Académie des Beaux-Arts," L'Assembleur de rêves. Écrits complets de Gustave Moreau (Paris: Fata Morgana, 1984) 243 [cité avec la référence AR].

² Pierre-Louis Mathieu, Gustave Moreau: sa vie, son œuvre, catalogue raisonné de l'œuvre achevé (Paris: Bibliothèque des Arts, 1976) 110 [cité avec la référence PLM].

mêmes thèmes, que ce soient la lutte de Jacob avec l'Ange ou la course du char d'Apollon,"³ souligne Pierre-Louis Mathieu dans son étude sur Moreau. Si à l'âge de 30 ans, Moreau effectue deux voyages consécutifs en Italie qui furent très productifs,⁴ ce n'est qu'en 1864, à près de quarante ans, en présentant au Salon *Œdipe et le Sphinx* basé sur le célèbre mythe d'Œdipe, qu'il accède à une certaine renommée, l'acquéreur de ce tableau étant le neveu de Napoléon 1er. Moreau expose pendant cinq années consécutives au Salon mais cesse d'y exposer en 1869 devant une critique défavorable à son travail. Entre-temps, il avait participé en 1867, à l'Exposition Universelle en proposant *Le Jeune Homme et la Mort*, *Orphée*, et s'était intéressé aux thèmes de Sapho, à des sujets chrétiens et avait exécuté au moins cinq dépositions de croix, ou Pietà. Vers 1870, le peintre accorde une importance notoire à la figure humaine mais avec aussi une certaine fascination pour la mort. Un des thèmes récurrents est également celui de la femme, héroïne de la mythologie ou de l'histoire, Salomé, Hélène, Galathée, Cléopâtre, Bethsabée, Andromède, Dalila.

En 1889, apprécié de l'establishment de l'époque, Moreau est élu à l'Académie des Beaux-Arts et en 1891 devient professeur à l'École des Beaux-Arts. Il se révèle être un excellent pédagogue et permet à certains de ses élèves, comme Matisse, Marquet ou Rouault de développer leur talent artistique et non, comme le souligne Pierre-Louis Mathieu, de "former des techniciens habiles selon les principes de l'époque" (PLM, 18). A partir de 1895, le peintre organise sa maison en musée (pour que soit exposé ce que contenait son atelier), tout en continuant à produire des toiles où on peut noter

³ Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau*, 36.

⁴ Il rapporte de ce séjour plus de 1000 copies à l'huile de maîtres connus (Léonard de Vinci, Michel Ange), des études de paysages au crayon et au lavis ainsi que de nombreuses aquarelles.

l'approfondissement de ses recherches de matière et de couleurs.

Ce qui caractérise Moreau, c'est qu'il fut peintre d'atelier et non de plein air comme les impressionnistes qui cherchaient à exprimer les effets de la lumière extérieure dans leurs travaux. Cependant, même s'il est marginal par rapport à son époque, Geneviève Lacambre rappelle son rôle capital dans l'émergence du mouvement symboliste en peinture: "Par sa démarche solitaire de peintre d'histoire, en opposition au naturalisme comme à l'académisme de son temps, il a ouvert la voie au symbolisme."⁵ A côté de ses propres élèves, il influence, en effet, le peintre Redon, qui découvre sa vocation à la vue du tableau *Edipe et le Sphinx*: "... combien l'oeuvre me berça! j'ai gardé le souvenir longtemps de cette impression première, elle a eu peut-être sur moi le pouvoir de me donner la force de poursuivre une voie seule, qui côtoyait la sienne peut-être, à cause de toute la part suggestive, chère aux littérateurs."⁶ Plus tard, son art aura un grand impact sur André Breton, qui sera sensible à l'expression de l'amour dans l'esthétique de Moreau: "La découverte du musée Gustave Moreau, quand j'avais seize ans, a conditionné pour toujours ma façon d'aimer. La beauté, l'amour, c'est là que j'en ai eu la révélation à travers quelques visages, quelques poses de femmes."⁷ Pourtant Moreau sera jusque vers les années soixante relativement "oublié" des historiens d'art.

Bien que sa peinture ne s'inscrive pas dans le courant de son époque, et qu'elle laisse perplexes certains spectateurs comme le note Zola – "... je citerai encore les deux tableaux si bizarrement archaïques de Gustave Moreau, devant lesquels les bourgeois

⁵ Geneviève Lacambre, *Gustave Moreau 1826-1898*, ed. Geneviève Lacambre, Douglas Druick, et Larry Feinberg (Paris: Réunion des musées nationaux, 1998) 14.

⁶ Odilon Redon, *Lettres d'Odilon Redon 1878-1916* (Paris: G. Van Oest & Cie, Editeurs, 1923) 38.

⁷ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture* (Paris: Editions Gallimard, 1965) 363.

restent plantés comme devant un rébus...”⁸ – Moreau ne juge pas nécessaire d’expliquer ses peintures à autrui et refuse d’éclairer ses clients, même s’ils lui demandent fréquemment des notices explicatives de ses tableaux.⁹ Le geste scriptural lui est pourtant d’une grande importance, et même s’il le limite à un usage strictement personnel, il ne reste pas insensible aux critiques de son art. Il écrit ainsi de nombreuses notes personnelles dont les sujets sont variés: réflexions sur son art, l’art en général, ou expressions d’émotions personnelles. Par ailleurs, il approfondit sa recherche picturale en commentant peu de temps avant sa mort pour lui-même (occasionnellement pour sa mère sourde, avec laquelle il ne pouvait communiquer qu’à l’écrit) une cinquantaine de ses tableaux.

Le geste scriptural au service d’une recherche plastique et d’une expression intime

Ses écrits sont essentiellement des réflexions personnelles sur son art sans songer qu’elles seront publiées, puisqu’il exige dans son testament que toute trace de sa pensée soit effacée: “Toutes mes lettres seront brûlées. Interdiction absolue aux personnes en possédant de les rendre jamais publiques” (AR, 286).¹⁰ Ses nombreuses notes, prises sur divers supports (feuilles volantes, carnets de notes ou pages de garde de livres), seront malgré tout recopiées scrupuleusement dans trois cahiers par un de ses anciens élèves, Henri Rupp, devenu son ami intime, et qui sera son légataire universel.¹¹ Il mit en effet à la disposition de certaines personnes la réflexion écrite de son ami, probablement pour rendre son œuvre plus accessible à ceux qui visitaient son musée.

⁸ Emile Zola, *Ecrits sur l’art* (Paris: Editions Gallimard, 1991) 318.

⁹ Ce n’est qu’à deux reprises qu’il écrira un commentaire à deux acquéreurs désireux d’être éclairés sur ce qui avait guidé son inspiration personnelle.

¹⁰ Ceci n’est pas sans rappeler ce qu’écrivait Stéphane Mallarmé en août 1896, soit 2 ans avant sa mort. à Maurice Guillemot: “J’ai des armoires pleines de manuscrits, tout cela sera brûlé.” Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, Vol. 8 (Paris: Editions Gallimard, 1983) 220.

¹¹ “Ce sont ces *Cahiers* qui sont cités par tous les chercheurs qui ont travaillé sur Moreau et c’est parmi ces notes que Rupp lui-même choisit les extraits reproduits dans le catalogue du Musée.” Pierre-Louis Mathieu, *Assembleur de rêves*, 19.

Ainsi, Moreau ne cherche pas à atteindre ni à séduire quiconque par ses écrits car il est convaincu qu'une peinture n'a pas à être expliquée.¹² Lorsqu'il accepte finalement d'expliquer une de ses toiles à un acquéreur en 1896, il termine ainsi sa lettre:

Tout ce que je vous écris sur mon tableau pour vous être agréable, ne demande pas à être expliqué par des paroles, le sens de cette peinture, pour qui sait lire un peu dans une création plastique, est extrêmement clair et limpide. (AR, 11)

Par contre, dans ses notes personnelles, il commente ses tableaux et exprime une pensée intime, pure, vraie, sans auto-censure, qui révèle l'image d'un homme conscient de sa valeur et persuadé d'effectuer un travail inestimable. Ses cahiers contiennent également des pensées sur l'art, des réflexions philosophiques sur l'être humain et la vie. Il s'agit plus de l'expression de convictions techniques qu'il défend, qui se rapprochent bien souvent dans leurs grandes lignes d'un traité théorique de l'art. En effet, bien que son travail soit malgré tout reconnu et apprécié d'une élite, il revendique des idées artistiques novatrices tout en acceptant les diverses réactions du public: "Cette résistance aux évolutions nouvelles est bonne; elle est un filtre au travers duquel passe goutte à goutte la liqueur nouvelle" (AR, 138).

Un an avant sa mort, Moreau rédige des notices sur une majorité de ses tableaux, probablement dans le but d'éviter des malentendus sur son œuvre, car il avait déjà commencé à transformer sa maison en musée pour éclairer les visiteurs sur son art que certains qualifiaient de mystérieux. Même Odilon Redon déclare: "En somme [Moreau] ne

¹² Cette prise de position rejoint celle de Matisse qui s'est montré très longtemps réticent à s'expliquer sur son art et qui déclare: "Un peintre qui s'adresse au public, non plus pour lui présenter ses œuvres, mais pour lui dévoiler quelques-unes de ses idées sur l'art de peindre, s'expose à plusieurs dangers... je crains qu'on ne voie pas sans étonnement le peintre se risquer à empiéter sur le domaine de l'homme de lettres... un autre danger que j'entrevois maintenant, c'est d'avoir l'air de me contredire... le fond de ma pensée n'a pas changé, mais ma pensée a évolué," Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art* (Paris: Hermann, 1972) 40.

s'efforça pas au dedans: nous ne savons rien de sa vie morale. Elle reste voilée sous cet art essentiellement mondain, où les êtres évoqués ont dépouillé la sincérité instinctive.”¹³ En effet, les protagonistes représentés par Moreau n'affrontent jamais le regard du spectateur, sorte de sujets inatteignables, comme si son art ne désirait en rien atteindre le public. Pourtant à la lecture de ses écrits, une méditation de l'être humain se dégage avec le désir de l'atteindre, et surtout de lui prodiguer un enseignement.

La plupart de ses écrits, qu'ils soient personnels, destinés à sa mère ou à certains acquéreurs ont été regroupés par Pierre-Louis Mathieu dans l'ouvrage, L'Assembleur de rêves: écrits complets de Gustave Moreau, sur lequel nous basons cette étude. Cependant, nous ne pouvons pas tenir compte de l'évolution de la pensée du peintre, puisque Jean Paladilhe signale dans la préface que Rupp recopia les écrits sans souci de chronologie. Pierre-Louis Mathieu les a cependant regroupés en plusieurs chapitres qui correspondent à différents thèmes: réflexions sur l'art en général, sur l'art ancien et sur celui de ses contemporains; notes de lecture, écrits intimes sur ses croyances religieuses, et enfin des textes personnels que Pierre-Louis Mathieu a intitulés “Notes et aphorismes,” qui révèlent, d'après lui, “sa personnalité: sa passion du travail, son penchant au rêve et son goût de l'imaginaire” (AR, 22).¹⁴

Nous pouvons d'ores et déjà souligner que Moreau ne relate pas à l'écrit sa vie matérielle quotidienne comme le faisait Delacroix dans son journal intime (comptes rendus de soirées, de journées de travail) ou Van Gogh dans ses lettres (évocation de déménagements, de problèmes avec ses voisins ou son propriétaire...). Ce n'est qu'à deux

¹³ Odilon Redon, Lettres d'Odilon Redon, 1878-1916, 38.

¹⁴ Je baserai également cette étude sur la thèse de Peter Cooke, ce dernier ayant noté quelques inexactitudes dans la retranscription des écrits de Moreau par Pierre-Louis Mathieu, Peter Cooke, Gustave Moreau, “painter-poet.” Diss., Keble College, University of Oxford, 1995. Microfilm.

occasions que Moreau exprime des émotions personnelles: à la mort de sa chère compagne Alexandrine Dureux, et lorsqu'il note des pertes de poids lors de la progression de son cancer. Ses écrits sont ainsi essentiellement en rapport avec le domaine artistique: méditations sur sa peinture ou l'art en général, expressions de ses états d'âme ou d'impressions de l'instant reliés à son travail.

Nous nous intéressons aussi aux quelques lettres qui ont malgré tout subsisté après la destruction. Il s'agit de huit lettres que Moreau écrivit à Fromentin lors de son séjour en Italie (1855-1876) et où il partage ses doutes et ses idées artistiques.¹⁵ Il y dévoile peu ses impressions personnelles, car il se préoccupe surtout de son destinataire. La dizaine de lettres adressées à ses parents lors de ce même voyage se trouvent dans des archives privées et ont été retranscrites partiellement dans différents ouvrages, en particulier dans celui de Pierre-Louis Mathieu consacré à l'œuvre de Gustave Moreau¹⁶ et dans un numéro du *Bulletin de la société de l'Histoire de l'Art*.¹⁷ A nouveau, dans ces lettres, Moreau évite d'évoquer sa propre personne et se concentre essentiellement sur la pertinence et la logique de son activité picturale.

Le choix délibéré de Moreau de minimiser tout contact avec autrui, attitude à laquelle il ne faillira pas, oriente en fait son geste scriptural. En effet, obsédé par le désir de transmettre dans son travail un message aux spectateurs, l'écrit tel qu'il le conçoit lui est donc d'abord utile au niveau professionnel, mais il l'est tout autant au niveau personnel pour contrebalancer l'absence d'échange avec autrui. L'écriture de Moreau se

¹⁵ Barbara Wright et Pierre Moisy eds., *Gustave Moreau et Eugène Fromentin. Documents inédits* (La Rochelle: Quartier Latin, 1972) [cité avec la référence CMF].

¹⁶ Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau: sa vie, son œuvre, catalogue raisonné de l'œuvre achevé* (Paris: Bibliothèque des Arts, 1976).

¹⁷ Pierre-Louis Mathieu, "Documents inédits sur la jeunesse de Gustave Moreau," *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* (1972): 270-77.

situe dans le paradoxe d'une pensée tournée continuellement vers autrui et du refus d'une altérité réelle.

A l'écrit, la pensée de Moreau s'oriente tout d'abord, comme fréquemment chez les artistes, vers un approfondissement du travail pictural à "la recherche du *grand Art*," selon ses termes (1). Cependant, puisque son travail ne trouve qu'un accueil mitigé dans le milieu artistique, il trouve dans les commentaires qu'il consacre scrupuleusement à ses tableaux un moyen d'approfondir et de valider ses recherches (2). Par ailleurs, ces commentaires le soutiennent aussi dans une recherche bien particulière, celle de compenser l'insuffisance de l'image picturale qu'il déplore et à laquelle il tente en vain de remédier (3). Ces diverses démarches écrites l'aident également à mieux clarifier son objectif artistique et à conceptualiser sa propre philosophie de l'être humain qui le fascine et à qui il tient toujours à transmettre un message. Ainsi, malgré son refus de communiquer avec les récepteurs de son travail, son écrit s'oriente en grande partie vers eux (4). Il faut dire que si Moreau refuse de divulguer ses écrits, c'est qu'il craint le jugement d'autrui, ce qui est particulièrement patent dans sa correspondance (5). Cette absence de dialogue n'est cependant pas sans provoquer des sentiments de frustration. L'écrit intime compense alors la carence d'une écoute, en devenant le lieu d'un exutoire personnel où diverses émotions s'expriment (révolte, crainte, frustration) et où, pourtant, il célèbre librement son propre génie à l'abri de tout regard (6). Nous voyons par ailleurs que la réécriture des mythes qu'il affectionne dans ses notes l'autorise à dépasser la stricte matérialité de son existence et à transcender des angoisses personnelles (7), qu'il ne peut apaiser dans une relation de confiance avec autrui.

1. Les notes personnelles: conceptualisation de son esthétique plastique

Moreau trouve à l'écrit le besoin d'exprimer ses idées artistiques pour mieux cerner sa démarche esthétique. En effet, même si au niveau de la forme l'écriture ne semble pas être un ensemble structuré, puisque les notes sont prises sur différents supports et d'autre part sans souci de chronologie puisque non datées, il y a cependant une tentative de rationaliser son art et d'incorporer cette démarche à une rationalisation de l'art en général. C'est ainsi que son écriture se rapproche parfois d'un véritable traité esthétique avec le désir implicite de convaincre des lecteurs potentiels.

Ses écrits personnels trahissent d'abord son objectif principal, celui de transposer une idée, notion abstraite, en peinture, réalisation concrète, car il tente de résoudre une problématique au niveau du pictural:

Un jour viendra où l'on comprendra l'éloquence de cet art muet. C'est cette éloquence dont, jusqu'à ce jour, le caractère, la nature et la puissance sur l'esprit n'ont pu être définis, à laquelle j'ai donné tous les soins, tous les efforts: l'évocation de la pensée par la ligne, l'arabesque et les moyens plastiques, voilà mon but. (AR, 184)

Moreau se présente alors à l'écrit comme un chercheur scientifique qui tente de trouver le meilleur moyen artistique pour exprimer au mieux la pensée humaine en peinture: "Expliquer un jour l'éloquence merveilleuse de cet art muet. Démontrer d'une façon sensible et absolument irréfutable comment toutes les formes de la pensée humaine, dans ses besoins jusqu'ici connus, se trouvent toutes dans des œuvres des maîtres muets" (AR, 183). Il s'agit alors d'un "écrit-laboratoire" où le "savant-Moreau" élabore différentes expériences pour trouver une formule qui résoudra ce problème à la fois scientifique, technique, et épistémologique, presque éthique, qu'il médite. Moreau évoque également très clairement une deuxième difficulté, celle de recréer au lieu de copier, le travail

d'écrivains d'une époque antérieure: "Ma plus grande préoccupation, je pourrais dire la seule, c'est de rendre le sujet que je veux toujours créer de toutes pièces, alors même que j'en ai pris le sujet prétexte dans l'œuvre d'un grand poète" (AR, 63). Bien qu'il s'agisse d'un domaine différent, cette attitude peut se rapprocher de celle des écrivains naturalistes, comme Zola, romancier expérimentateur, toujours à la recherche de la meilleure expression scripturale pour montrer, selon ses mots, "dans l'homme et dans la société le mécanisme des phénomènes dont la science est maîtresse."¹⁸ Les termes "inventeur," "savant" sont d'ailleurs ceux qu'utilisent Moreau pour qualifier l'artiste qui réussirait cette entreprise: "Quelle admirable trouvaille que celle de l'artiste peintre qui... aura pu prouver, le sublime inventeur, le savant, le divin artiste, que tout l'homme peut s'exprimer dans cette langue du symbole, du mythe et du signe" (AR, 183). L'écriture représente alors pour Moreau un chantier de recherche intense consacrée à des objectifs artistiques qu'il s'est assignés.

Cependant Moreau ne se contente pas de résoudre un problème de transposition picturale pour lui-même par l'expression d'idées jetées sur le papier, mais il démontre rigoureusement et de manière convaincante une théorie artistique comme s'il devait la communiquer à autrui. Différentes stratégies apparaissent alors à l'écrit. Ainsi les références aux artistes antérieurs à son époque sont fréquentes, comme par exemple, Michel-Ange dont le regard dérobé des protagonistes peints se rapproche de ce que l'on trouve chez Moreau: "Toutes les figures de Michel-Ange semblent être fixées dans un geste de somnambulisme idéal... Moyens puissants d'expression dans cette combinaison unique: le sommeil dans l'attitude" (AR, 197). Sa démonstration écrite utilise aussi la

¹⁸ Emile Zola, "Le Roman expérimental," Œuvres complètes, Vol. 10 (Paris: Cercle du Livre Précieux, 1966) 1203.

comparaison puisqu'en creusant sa définition de l'art, il lui arrive de différencier peintre de genre, "plutôt porté vers la peinture intime, familière" (AR, 239), et peintre d'histoire, mais ceci sans porter aucun jugement supplémentaire, moral, car pour lui, l'essentiel est toujours " [que le peintre de genre aille] droit à ce dont il [a] besoin pour s'exprimer tout entier. C'est là... une qualité de l'artiste la plus précieuse et la plus rare..." (AR, 243). Même si l'écrit ne s'adresse qu'à lui-même, Moreau utilise donc l'écriture d'une manière fort convaincante afin de renforcer la valeur de ses arguments, car il tente implicitement de convaincre ses adversaires. Ainsi, lorsqu'il dénonce l'attitude des autres artistes qu'il juge inadéquate à la complexité de sa propre esthétique, c'est son art personnel qu'il défend et il le fait en les interpellant. En effet, même s'il refuse l'échange avec autrui, la moindre critique prend toute son importance dans sa réflexion personnelle.

Ne voyez-vous pas en tout ceci la tactique de tous ces artistes imbéciles intrigants... Ne voyez-vous pas qu'ils trouvent un moyen d'aveugler le public au point de lui faire prendre le change sur la vraie valeur des œuvres. Le faux, l'éphémère est toujours ce qui paraît le plus vraiment original aux yeux des imbéciles. (AR, 139)

L'écrit est là pour préciser sa pensée, se défouler loin de l'autre, éviter les malentendus même en l'absence de lecteur, ce qui conduit Moreau à justifier sa démarche: "Je suis obligé de tout inventer, ne voulant sous aucun prétexte me servir de la vieille friperie grecque classique" (AR, 124). Peter Cooke avance d'ailleurs la précision suivante à propos de cette prise de position: il s'agit d'une "reaction against the anecdotal triviality of the so-called Neo-Greek school which was flourishing in those years."¹⁹ En réinterprétant les mythes, Moreau tient à préciser son rôle d'artiste et avant tout de créateur, ne voulant en aucun cas avoir l'air de sombrer dans la facilité ou le plagiat. De

¹⁹ Peter Cooke, "History Painting as Apocalypse and Poetry. Gustave Moreau's *Les Prétendants*, 1852-1897," *Gazette des Beaux-Arts* (1996): 28.

toute évidence, bien qu'il soit convaincu de la valeur de son entreprise picturale, certains doutes sous-tendent son discours et les explications qu'il donne en réponse au jugement d'autrui sont certes pour affirmer ses convictions mais aussi pour se convaincre du mérite de son travail:

C'est parce que j'ai ces hautes idées que j'arrive à donner à mes scènes ce caractère indécis et mystérieux qui étonne... c'est grâce à cette continuelle méditation que j'arrive à exprimer sans qu'on s'en rende compte, mais d'une façon frappante, ce je ne sais quoi qui se dégage des grandes œuvres de génie: la Sixtine et certains morceaux de Léonard. C'est pourquoi je suis si long à dégager cet idéal, parce qu'il est bien en moi, mais pour en trouver la formule, cela demande des peines infinies. (AR, 152)

Par ailleurs, comme les échanges avec des proches ou d'autres artistes qui pourraient le rassurer font défaut, son besoin d'écrire ne fait alors que s'amplifier.

Si ses notes contribuent ainsi à résoudre certaines difficultés de transposition picturale et à justifier ses réalisations, elles l'aident aussi à se situer dans le domaine plus global de l'art. N'ayant en effet que peu de références pour qualifier son travail, il envisage alors l'art comme devant se placer en deçà de toutes considérations matérielles, terrestres, temporelles ou spatiales: "[cet art] n'a rien à faire avec les mouvements, les caprices des modes nuancés de l'esprit au moment même où il se produit, car il domine tout cela à tel point que ses manifestations toujours dépassent l'heure présente pour s'adresser à l'avenir" (AR, 163). Si Moreau recherche constamment la définition de son art, c'est pour essayer d'en trouver une définition et une fonction plus globales, plus universellement pertinentes. Cette réflexion esthétique, Moreau ne cesse jamais de la poursuivre puisque peu de temps avant sa mort, se sachant condamné, il continue pourtant à s'interroger sur les nouveaux mouvements esthétiques, donnant par exemple son opinion sur les théories de "l'art-science" de Seurat et de Signac, idées répandues dans les ateliers

vers 1890.²⁰ “Quant à l’imagination, à la création de l’esprit et à la création de l’âme, ces choses ont fait aussi leur temps et il faut voir ce qui remplacera ces aristocrates” (AR, 283).

L’écrit de Moreau ne cesse d’être infiniment fructueux même s’il ne s’agit plus comme pour Gauguin ou Van Gogh de promouvoir pour autrui un travail mal compris. Le geste scriptural intime reste très important pour extérioriser une réflexion riche qui l’aide à conceptualiser ses recherches en art plastique, la plupart du temps d’ailleurs à partir des réactions de la critique artistique. Les notes personnelles de Moreau, fruit de diverses méditations, l’aident à affirmer ses idées, et à concrétiser ses recherches plastiques. Mais ce geste ne suffit pas à Moreau puisqu’il pousse plus loin l’étude de son travail en décidant de commenter explicitement sa propre production plastique.

2. Les commentaires de tableaux: approfondissement et validation de l’esthétique plastique

Moreau ne se contente pas, en effet, de théoriser abstraitement à l’aide de notes écrites, mais ressent la nécessité de commenter son propre travail à partir de l’élément concret que sont ses toiles, dans l’optique non seulement de mieux conceptualiser et de faire valoir sa réflexion plastique, mais aussi d’approfondir une méditation philosophique de l’être humain.

Soulignons que pour Moreau commenter ses tableaux est une démarche indispensable où se placer juge de son travail fait partie du geste artistique tel qu’il le conçoit dans sa pertinence globale:

²⁰ Les peintres néo-impressionnistes Georges Seurat et Paul Signac tentaient de transposer en art des théories scientifiques, en particulier celles d’Eugène Chevreul, exprimées dans son ouvrage De la loi du contraste simultané (1839): toute couleur diffuse sa complémentaire sur l’environnement (un objet rouge teinte ses abords en vert).

Il y a dans l'exécution d'une œuvre d'art deux opérations nécessaires: rentrer en soi-même et en sortir... Rentrer en soi-même pour se bien rendre maître de son sentiment et de son inspiration. En sortir pour être à soi-même son propre juge et critique, et trouver le sang-froid nécessaire aux multiples difficultés d'exécution. (AR, 186)

Cette attitude où il se distancie de son travail, lui permet de mieux comprendre la logique de sa démarche et donc d'affirmer le sens de sa recherche. Ecrits peu avant sa mort, les commentaires de ses tableaux (environ une cinquantaine: projets de tableaux, tableaux en cours d'élaboration ou tableaux terminés) montrent d'abord une tentative de rationaliser plus profondément ses idées plastiques et philosophiques. En effet, il reprend parfois des réflexions déjà exposées dans ses notes mais en utilisant une approche écrite différente, puisque le point de départ est visuel, bien souvent une figure mythique représentée. Il clarifie ainsi son objectif artistique, c'est-à-dire ce qu'il veut faire passer à travers le tableau, en expliquant par exemple la raison pour laquelle la figure du jeune prince dans le tableau *Les Prétendants*²¹ est peu appropriée pour la scène: "... je suis moins porté à exprimer ces mouvements de l'âme et de l'esprit qu'à rendre pour ainsi dire visibles les éclairs intérieurs qu'on ne sait à quoi rattacher, qui ont quelque chose de divin dans leur apparence insignifiante..." (AR, 29). L'écrit révèle alors bien souvent une méditation psychologique, spirituelle même, quoique parfois sensuelle, qui va au-delà de l'explication purement picturale: structure, technique, etc.

Ainsi, lorsque Moreau réfléchit par exemple à la figure du héros mythologique, elle se rapproche pour lui de l'homme ordinaire. En effet, ces protagonistes, même s'ils sont doués de pouvoir, restent eux aussi confrontés aux épreuves que rencontre tout être

²¹ C'est en 1852 que Moreau s'intéressa à ce sujet mais c'est en 1862 qu'il commença à peindre cette composition, l'agrandissant en 1882. Le tableau ne quittera jamais son atelier, Moreau y réfléchissant sans cesse et l'améliorant, Peter Cooke, "Gustave Moreau's *Les Prétendants*, 1852-1897," Gazette des Beaux-Arts (1996): 28.

humain. Héros, certes, mais qui doit d'après Moreau, se prosterner aussi devant un être plus puissant que lui, l'Être éternel: "Moïse ôte ses sandales... Geste grandiose et simple, geste d'humilité et de respect, de soumission aux ordres de Dieu" (AR, 53). Il déclare également à propos d'Œdipe: "ce n'est pas un héros... c'est l'homme avec sa misère et sa grandeur" (AR, 60); et il renouvelle cette idée face à Bacchus: "Tristesse du Dieu dans les solitudes de sa grandeur. Mélancolie jouissant d'elle-même chez l'être divin. Sans communion possible" (AR, 46). Son écriture dépasse donc le problème de la retranscription picturale puisqu'elle en médite aussi la portée symbolique et métaphysique. En expliquant à l'écrit le parallèle qu'il établit entre l'homme ordinaire et le héros "divin," Moreau révèle son souci de trouver la meilleure façon de faire passer une morale aux spectateurs-"lecteurs" de son travail, ce que note d'ailleurs Pierre Louis-Mathieu à propos du tableau *Œdipe et le Sphinx*: "Selon Moreau, la fable a donc une portée morale et une valeur éducative" (PLM, 85). En effet, le héros défini par Philippe Sellier comme "celui qui incarne notre désir d'échapper aux limites d'une vie terne pour accéder à la lumière,"²² rejoint la conception de Moreau qui y voit alors un élément à transposer dans ses tableaux. C'est ainsi qu'il déclare à propos de sa toile *Les Prétendants*:

L'absorption de cette figure continuant son rêve et son extase au milieu de ce mouvement affolé, n'est-ce pas quelque chose qui exalte la pensée et remue l'âme profondément?... Je veux même que ce cri de l'idéal domine tout, et je sacrifierais à cela et le sujet et le bon sens même s'il le fallait. (AR, 32)

Nous constatons que les commentaires de tableaux sont nécessaires à Moreau pour découvrir le moyen qui l'aidera à exprimer dans son travail artistique cette force mystérieuse qui régit l'être humain; mystère qu'il juge éternel, inhérent à toute époque, à

²² Philippe Sellier, *Le Mythe du héros* (Paris: Bordas, 1970) 14.

toute civilisation, éternel donc dans le lieu et le temps. Le choix des mythes²³ s'avère alors approprié à ce genre de réflexion puisque leur particularité est d'être intemporelle. En effet, les sujets anonymes du mythe lui permettent d'élaborer une idée éternelle, essentialisante, de l'existence et de la psychologie de l'être humain, ce que remarque Charles Chassé dans son ouvrage sur le symbolisme au dix-neuvième siècle: "[Gustave Moreau] n'appartenait à aucune Eglise... Dans les divers cultes il retrouvait en effet les mêmes mythes, c'est-à-dire l'expression sous des formes variées, des désirs éternels de l'âme humaine."²⁴ L'universalité du mythe est une particularité qui le séduit donc, puisque, vers 1890, Moreau adresse au Ministère de l'instruction publique ces quelques lignes où il prône le séjour à Rome pour les élèves artistes et définit ce qu'il envisage par "le grand Art:"

Le grand art est l'art des hautes conceptions poétiques et imaginatives... Il est de tout temps de l'humanité... il est immuable dans son essence, dans les grandes lignes de son caractère et dans son but qui est d'élever l'être humain jusqu'à l'idée et à la conception divine... (AR, 162)

Moreau prouve ici son grand désir de faire passer de l'idéal, de "l'idéal," dans sa peinture. Cependant en refusant de s'adresser directement au public, il ressent probablement une frustration, puisqu'il se voit incompris, ce qui l'amène à donner de plus en plus de précisions, non seulement sur ses tableaux, mais aussi sur le rôle de l'artiste: "Dans ces morceaux seulement, l'artiste devient sublime, il oublie la nature dans ses manifestations physiques et vulgaires pour se livrer tout entier à la manifestation du rêve et de l'immatériel" (AR, 31, *Les Prétendants*). Notons ici que la démarche écrite de Moreau au

²³ Nous entendons par mythe ce que Moreau lui-même envisageait dans cette notion, c'est-à-dire, non seulement les mythes grecs mais aussi les récits bibliques, écrits à valeur reconnue comme universelle et intemporelle.

²⁴ Charles Chassé, *Le mouvement symboliste dans l'art du XIX^e siècle* (Paris: Librairie Floury, 1947) 24.

moment de commenter ses tableaux, est bien particulière puisqu'elle fait suite à une transposition antérieure que le peintre avait effectuée: lecture du mythe et réalisation du tableau correspondant, passage du scriptural au pictural. Avec le commentaire, il s'agit pourtant d'une transposition inverse qui va du pictural au scriptural.

Moreau exprime au niveau pictural une histoire d'un temps lointain qui porte une vérité éternelle, et c'est cette permanence qui le séduit et qui, il l'espère, touchera le public. Le recours au mythe lui permet en effet de donner alors à l'image picturale, qui est en soi un instantané, une valeur infinie; et l'écrit de Moreau ne cesse de le rappeler: "les grands mythes antiques ne [sont] pas continuellement traduits en historiographes, mais en poètes éternels, car il faut enfin sortir de cette chronologie puérile qui force l'artiste à traduire les temps limités au lieu de traduire la pensée éternelle" (AR, 134). Les commentaires de tableaux que Moreau prépare en tant qu'exemples concrets et précis, consolident sa pensée esthétique et réaffirment sa fonction d'artiste et de poète-penseur. En effet, confronté à deux difficultés, celle d'imposer une esthétique originale à un public sceptique et celle de ne pas arriver à transposer efficacement ses idées en peinture, il trouvera dans l'écrit – il faudra maintenant insister sur ce point – un moyen efficace pour amoindrir ses doutes et valider ses recherches.

3. Les commentaires de tableaux: complément pictural et réactualisation des mythes

En effet Moreau trouve dans l'écrit un moyen de compenser une représentation picturale qu'il estime insuffisante par rapport à ce qu'il cherche à transposer. Son écriture contextualise ses tableaux de différentes façons et prend alors une tournure originale puisqu'elle anime le tableau et actualise donc le mythe. Cette démarche l'aide ainsi à justifier ses thèmes picturaux, et la pertinence de ses choix esthétiques.

La description des faits et gestes des personnages de ses toiles permet à Moreau de compenser ce qu'il ressent comme une limite à l'expression picturale. Ainsi, une description ekphrastique peut se trouver renforcée par l'apport d'une précision d'ordre olfactif, comme pour le tableau *Les filles de Thespius*: "Au loin des jardins odorants, des senteurs puissantes d'orangers... Belle nuit calme et pure, toute de silence..." (AR, 38, 40). L'écrit peut aussi imprégner la description de la toile de sons éventuels dans le cas du tableau *Orphée sur la tombe d'Eurydice*: "Le silence est partout... Seules les gouttes de rosée tombant des fleurs d'eau, font leur bruit régulier et discret... Ce bruit de vie dans ce silence de mort" (AR, 111). Par ailleurs, il semble quelquefois nécessaire à Moreau de situer aussi le tableau dans un contexte temporel puisqu'il précise à propos de *Moïse exposé sur le Nil*: "la nature est toute silencieuse et somnolente, c'est l'heure crépusculaire avant le lever du jour radieux" (AR, 83). L'écrit anticipe parfois aussi un mouvement imminent du héros représenté, comme par exemple Hercule alors qu'il entre dans le gynécée: "Le héros s'arrête... et reste un moment hésitant" (AR, 41, *Hercule et les filles de Thespius*). L'écriture donne ainsi mouvement, une énergétique herméneutique à l'ensemble pictural et Moreau compense ainsi l'aspect silencieux et figé de l'image. Il arrive aussi que l'écriture constitue une mise en contexte de la peinture, où la situation antérieure à la représentation est précisée: "Depuis le lever du jour, précise-t-il à propos du tableau *Oreste et les Erinyes*, il marche, il marche. Il a traversé les plaines après les plaines... il marche d'un pas pressé haletant... Le voyageur s'arrête un instant au seuil d'un temple. C'est celui d'Apollon" (AR, 108). Nous voyons donc que Moreau ne se contente pas de déplorer à l'écrit l'insuffisance du pictural mais s'en sert plutôt pour la combler en apportant des précisions, quelles soient temporelles, spatiales ou de l'ordre des sensations.

Il faut dire que Moreau comme les écrivains symbolistes tentent “d’exprimer” le monde plutôt que de le représenter et cette nouvelle entreprise présente un défi en peinture non seulement pour le spectateur mais aussi pour l’artiste. Les commentaires, en attribuant donc à l’image peinte un contexte olfactif, auditif ou autre, prolongent la représentation visuelle et contrebalancent la relativité de la mimesis que Moreau déplore. C’est ainsi que l’action de compléter à l’écrit ses tableaux, les rend vivants et quelque part réactualise leurs thèmes, leur logique esthétique, et leur profondeur ontologique.

En effet, lors de ses commentaires, Moreau pénètre de façon fictive l’histoire de son tableau, se l’approprie même, puisqu’il lui arrive de la réécrire:

[Narcisse] rentrera dans le sein, dans l’essence de cette créature qui s’adore, qui se contemple elle-même, qui mourra avec lui pour revivre plus belle, plus resplendissante encore et toujours, plus solitaire dans son rêve... Et le soir ce beau corps et cette mystérieuse nature se fondront dans un suprême et ineffable embrassement. (AR, 86)

En reformulant le mythe, Moreau lui confère un aspect contemporain, vécu, urgent, pertinent. En effet, le mythe, qui, d’après Mircea Eliade, “relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des ‘commencements,’”²⁵ est réactualisé lorsque Moreau l’envisage dans l’optique personnalisée quoique toujours universalisante de ses émotions et réactions présentes. Eliade souligne par ailleurs qu’“à l’occasion de la réactualisation des mythes, la communauté toute entière est renouvelée; elle retrouve ‘ses sources,’ elle revit ses ‘origines.’”²⁶ Et c’est ce “retour à l’origine” qui séduit Moreau dans les mythes et qui donne d’après lui à son œuvre toute sa valeur: “Tout est vrai, naturel, sincère, sensible, tout est puisé au plus profond de l’âme humaine...” (AR, 155). C’est cette recherche de la nature éternellement identifiable de l’humanité qui intéresse

²⁵ Mircea Eliade, *Aspects du mythe* (Paris: Editions Gallimard, 1963) 15.

²⁶ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, 50.

l'artiste Moreau, et la mise en contexte écrite du tableau s'y avère adéquate: "Ce goût [de l'artiste à venir] est fait d'amour, d'humilité, de haute aspiration vers les sommets, et aussi de cette ardeur pour l'essence même de l'art" (AR, 160). Le mythe se trouve alors "démystifié" par Moreau puisqu'il le rend vivant, le réuniversalise, dirons-nous, à une époque autre que celle de sa création originelle. En réactualisant le mythe, il y a en effet revalorisation d'une mémoire collective, démarche que défend d'ailleurs Moreau à plusieurs reprises: "Donner aux mythes toute l'intensité qu'ils peuvent avoir en ne les resserrant pas dans des époques et dans des moules et des styles d'époque" (AR, 134).

Par ailleurs, si le mythe – et la possibilité de l'évoquer non seulement de façon plastique mais aussi par le biais du langage – fascine Moreau c'est parce que les particularités de ces récits légendaires s'adaptent à ses aspirations artistiques et philosophiques. En effet, lorsque Sellier voit le mythe comme un récit porteur d'une vérité fondamentale²⁷ – "Ce récit est anonyme et collectif... [il] remplit une fonction socio-religieuse... le mythe est tenu pour vrai"²⁸ – c'est ce à quoi Moreau se réfère également. Ces histoires dont les héros ont survécu à la nuit des temps représentent alors des récits immémoriaux, d'un ontos originel et prouvent ainsi la pertinence profonde du mythe, comme le souligne Jean-Claude Polet: "le Temps dont le mythe témoigne est le temps primordial, celui-là même qui initie le mouvement de l'Etre et le fait naître à l'intelligence de sa cause mystérieuse."²⁹ Ceci n'échappe pas à Moreau, qui trouve ainsi matière à l'idée

²⁷ Alors que cette dernière affirmation n'est reconnue que depuis le début du 20^e siècle, le mythe étant plutôt considéré à l'époque de Moreau comme "fable," "invention," "fiction," Mircea Eliade, Aspects du mythe, 9.

²⁸ Philippe Sellier, Mythes, images, représentations. Actes du XIV^e congrès de la société Française de littérature générale comparée, ed. Jean-Marie Grassin (Limoges: Trames, 1977) 63.

²⁹ Jean-Claude Polet, "Mythe et création poétique dans 'La fin de Satan' de Victor Hugo," Le Mythe, son langage et son message, ed. Henri Limet et Julien Ries (Louvain-La-Neuve: Centre d'histoire des religions, 1983) 425.

artistique qu'il désire transmettre au public, celle "d'élever l'être humain jusqu'à l'idée et à la conception divine" (AR, 162). Par ailleurs, en élaborant sa conception artistique à partir de fables reconnues depuis la nuit des temps, Moreau se persuade plus facilement de la valeur de ses choix artistiques. En effet, ces histoires caractérisées par leur pérennité procurent une référence à un travail peu commun et lui offrent le support dont il a besoin pour poursuivre en solitaire son entreprise plastique et existentielle.

Moreau ressent ainsi les limites de l'expression visuelle et l'écrit est alors utilisé à la fois pour dénoncer et pour compenser cette relative insuffisance. Cette démarche écrite, en concrétisant ce problème, aide alors Moreau à en prendre mieux conscience, pour tenter ensuite d'y remédier au niveau pictural en nuancant sa représentation. De plus, en se plaçant ainsi juge de son travail, Moreau non seulement le complète mais l'actualise et donne toute sa valeur au mythe représenté. Opter pour l'exégèse, c'est espérer souligner l'urgente modernité des thèmes choisis, donc la pertinence spirituelle de son orientation plastique. Les commentaires consacrés à ses tableaux sont à nouveau une tentative de se convaincre de la valeur de son entreprise picturale.

4. L'amour d'autrui et son enseignement

Si Moreau justifie largement, en écrivant, son refus de tout contact avec le regardeur, il est pourtant loin de se désintéresser de ce dernier. Cette position ambivalente où il reste toujours sensible à la critique de son travail et est toujours soucieux de transmettre un message aux spectateurs de son art, se détecte partout dans son écriture.³⁰ Elle n'en reste pas moins pourtant un moyen clé pour réaffirmer la préoccupation de cette

³⁰ Cette ambiguïté est peut-être vue par Moreau comme une nécessité puisqu'il affirme, "... le monde entier ne vit, ne s'explique, ne s'affirme que par l'antithèse" (AR, 199).

ambiguïté et même son amour peut-être paradoxal d'autrui.

Tout au long de sa vie, Moreau refuse par principe de dévoiler son intimité à quiconque, valorisant l'artiste plutôt que l'être intime, craignant toujours de faire passer dans sa peinture une émotion personnelle pour influencer le spectateur:

Sans doute il ne faudrait pas que le peintre affirme à la manière de l'écrivain ce serait absurde – Aussi est-il nécessaire que la pensée du peintre, quelque nette, quelque profonde, quelque forte qu'elle soit, ait toujours, pour le protéger et pour lui conserver son vrai caractère, une enveloppe mystérieuse qui déconcerte le spectateur et le tienne à distance respectueuse. (AR, 97)

Cette réserve procure alors à ses réalisations un aspect mystérieux qui n'échappe pas à Victor Segalen: "Gustave Moreau fut le plus merveilleux illustrateur de l'Orphisme... Et d'où lui vient cela... Son œuvre peinte ne le livre pas."³¹ Cette attitude est en fait celle que revendiquent certains écrivains contemporains de Moreau et qui provoque d'ailleurs souvent une incompréhension de leur travail chez le public. Pensons à Mallarmé dont les textes souvent hermétiques laissent les lecteurs perplexes alors qu'il tente de transmettre une idée hautement significative. Paul Bénichou souligne, dans son analyse de l'œuvre de ce poète, cette

... obscurité mallarméenne... [qui] est, comme toute énigme, porteuse d'un sens, quoique caché, et [qui] est faite pour être déchiffrée. Dans le dévoilement de son sens, elle offre une guérison symbolique du mal que son obscurité figure: une sorte de réconciliation, en attendant mieux, du Poète avec Autrui.³²

En fait, Moreau refuse lui aussi l'idée du récepteur passif et bien que Zola le critique sérieusement lors du Salon de 1876, l'auteur de L'Assommoir est malgré tout séduit par son optique plastique lorsqu'il comprend l'implication nécessaire du spectateur: "Une pensée profonde se cache sans doute sous cette manière de traiter le mythe, car il ne fait

³¹ Victor Segalen, Gustave Moreau, maître imagier de l'Orphisme (Montpellier: Fata Morgana, 1984) 76.

³² Paul Bénichou, Selon Mallarmé (Paris: Editions Gallimard, 1995) 17.

jamais rien au hasard; il faut regarder ses œuvres comme des énigmes où chaque détail a sa signification propre.”³³ Même si Moreau persiste à laisser dans l’ombre la signification de ses tableaux, il a pourtant le désir intense de communiquer une idée au spectateur et c’est paradoxalement par l’écriture intime qu’il est tenté d’imposer à son “œuvre ouverte” comme dirait Eco, une espèce de clôture.

Ainsi, par exemple, pour le tableau *Salomé dansant devant Hérode*, où cette héroïne apparaît figée, distante et de profil, Moreau l’interprète d’une manière symbolique car il y a un message qu’il désire faire passer: “Cette danse s’exécute... devant le bourreau à l’épée qui frappe. C’est l’emblème de cet avenir terrible, réservé aux chercheurs d’idéal sans nom, de sensualité et de curiosité malsaine” (AR, 78). Nous voyons en effet qu’un de ses objectifs est bien de transmettre un double message, éthique, psychologique, ontologique: détacher le public, selon ses propres termes, du “somnambulisme de la vie” (AR, 96), et l’éloigner des passions avilissantes du corps pour accéder aux aspirations les plus hautes de l’âme. “C’est l’histoire ici-bas de tout ce qui aime à se cacher, à se tenir loin du contact du vulgaire et des sots” (AR, 85), écrit-il à propos du tableau *La Source surprise par un satyre*. Par ailleurs, sa représentation de divers héros mythologiques a pour but d’accentuer les différences entre des personnages idéaux et ceux de sa réalité quotidienne. Ainsi, à propos de Hercule, Moreau écrit: “Contraste de cette figure puissante avec toute cette jeunesse légère et insouciant” (AR, 45). Pour Moreau, une figure noble est celle de tout individu détaché des plaisirs, de l’avidité terrestre ainsi que des personnalités médiocres. Ces réflexions nous montrent à quel point Moreau est profondément soucieux de la condition et de l’avenir des humains. Si son écriture est

³³ Emile Zola, *Ecrits sur l’art*, 343.

moralisatrice, c'est pour arriver à enseigner au mieux ses convictions à travers sa peinture, comme le rappellent ses notes écrites en réponse à la critique d'un certain Laverdant:

Je veux quand je m'adresse à une jeunesse matérialiste et anti-spiritualiste sans respect pour l'art comme pour la religion, je veux, dis-je, l'amener par le spectacle des yeux à comprendre le bien, ceci me paraît un enseignement suffisant. C'est nous les artistes-poètes d'imagination qui vous conduiront, mûre [sic] pour les choses de la religion et la morale... (AR, 65)

Ainsi, en persistant à ne pas dévoiler la signification de ses tableaux, tout en désirant ardemment leur compréhension par autrui, Moreau ressent une difficulté. En effet, le désir d'atteindre autrui par le biais du pictural, ne peut se faire aisément sans langage, outil enfin jugé indispensable à la communication des êtres. Il ne cesse alors de s'expliquer ses tableaux dès qu'il le peut et de souligner expressément son objectif dans les rares lettres qu'il adresse à quelques correspondants. Il écrit, par exemple, à un certain Louis Mante, acquéreur du tableau *Sainte Cécile et les Anges de la musique*:

L'impression poétique de ce petit ouvrage, si impression poétique il y a, réside en somme dans le choix des tonalités, dans les valeurs et dans l'arabesque des lignes principales qui donnent à la composition un caractère presque religieux. Maintenant c'est au spectateur de trouver ce qui peut lui plaire dans cette peinture. Toutes les descriptions n'y feront rien. Maintenant reste à savoir si la peinture éveille dans l'esprit du spectateur une impression quelconque sans l'aide des descriptions. Là est le point capital. (AR, 117)

Cette préoccupation qui vise à toucher le récepteur de l'œuvre, à jouer ainsi le rôle d'éducateur à travers son art, il l'évoque également dans son discours d'entrée à l'Académie des Beaux-Arts, mais indirectement, puisqu'il s'agit du peintre Gustave Boulanger,³⁴ à qui il succédait: "... l'intention de Boulanger était excellente et des plus louables... désir bien légitime, de stimuler chez la jeunesse plus de goût pour l'étude et un

³⁴ Le peintre Gustave Boulanger (1824-1888) fut comme Moreau élève à l'École des Beaux-Arts et tous deux se présentèrent en 1849 au concours du Prix de Rome que Boulanger remporta. Elu en 1889 à l'Académie des Beaux-Arts: "[Il] laissa une œuvre dans la veine antiquisante et orientaliste," Pierre-Louis Mathieu, *Assembleur de rêves*, 235.

plus sincère amour du travail” (AR, 243). La lettre à Louis Mante révèle pourtant à quel point l’artiste se fie, doit se fier au spectateur, à sa sensibilité esthétique et morale ainsi stimulée, plutôt que de lui imposer exégèses et autocommentaires qui l’impliquent moins, exigent moins, font tout l’effort même, que le tableau réclame. En fait, même s’il y a peu d’écrits dirigés vers autrui, le souci de l’autre chez Moreau, en particulier du spectateur à venir, le préoccupe de façon incessante puisqu’il l’évoque aussi dans ces quelques notes prises pour son enseignement aux Beaux-Arts:

En affirmant trop l’expression physiognomique, on force le spectateur à rester en-deçà de l’idéal et dans le domaine pur de la réalité. Il n’en est pas de même quand l’expression vivement ressentie par l’artiste a été transformée. Le spectateur est aussi remué et aussi vivement ému, mais sa liberté est plus grande pour retrouver dans l’expression du sentiment rendu toutes les nuances et toutes les variétés. (AR, 170)

Moreau ne nie donc pas le rapport à autrui dans la conception et l’élaboration même de son travail mais il revendique toujours une théorie qui lui est chère; celle de la négation totale de sa propre personne au profit d’un art qui, pourtant, s’offre à l’autre.³⁵ Cette attitude à laquelle il tient fermement, si elle peut provoquer un malaise chez le spectateur qui saisit mal sa démarche artistique, il faut la voir comme étant un geste d’introspection implicite. Si, en retour, Moreau est déstabilisé, puisque son objectif est justement d’atteindre le public, il ne cesse de justifier sa position et de donner à l’écrit une place de choix à un autre qu’il encourage à venir vers lui.

En effet, Moreau est passionné par l’humanité car les commentaires de ses tableaux ne se résument pas à de simples explications pour lui-même: les notes

³⁵ Il ne manque pas ainsi de rappeler lors de son discours de réception à l’Académie des Beaux-Arts: “On a dit que les peuples heureux n’ont pas d’histoire, il en est de même de la vie d’un artiste heureux. On n’y trouve ni circonstances exceptionnelles ni faits singuliers, elle est uniquement remplie par le travail et par l’effort vers le mieux” (AR, 235).

personnelles s'ouvrent sur une méditation philosophique de l'être humain et de son existence. Moreau ressent ce que Jean-Michel Maulpoix souligne dans son ouvrage La Poésie malgré tout; c'est-à-dire que

Le tableau, le poème, la sculpture ou la symphonie n'ajoutent pas au monde un objet supplémentaire parmi d'autres, mais comme l'énigme même de ce monde, son point de fuite et son entrouverture. Ils donnent à percevoir, non la chose mais la question qu'elle pose au passant...³⁶

De nombreuses réflexions concernant l'individu, ses aspirations, ses défauts, ses craintes occupent ainsi l'écrit de Moreau. A défaut de pouvoir échanger ses réflexions avec un correspondant, Moreau profite de l'écrit intime pour les évoquer, renforcer sa pensée et quelque part la stimuler pour la mettre ensuite au service d'un art qui finira par la représenter: "As for Delacroix, the act of writing is itself part of the painter's creative process,"³⁷ conclut Peter Cooke lors de son analyse consacrée à Moreau.

L'homme passionné Moreau et il tente de comprendre la nature de l'individu et sa place non seulement par rapport au monde matériel et psychologique où il évolue mais aussi par rapport à Dieu:

Ne cherchons pas Dieu autre part que dans cette influence mystérieuse qui nous fait aimer ce qui est en dehors de la vie, le sacrifice, l'effort sans récompense, et qui nous fait comprendre l'amour et la charité, ces deux essences divines et supraterrrestres... L'homme n'est qu'un outil qui n'a de valeur que lorsqu'il sait se mettre au service de la main qui doit le diriger, cette main, c'est celle de Dieu. (AR, 276)

Par ailleurs, la réécriture du mythe qui complète le tableau et qui se situe dans un espace imaginaire au-delà de la stricte matérialité picturale engendre souvent chez lui une méditation plus globale de l'être humain – comme lorsqu'il conclut son commentaire du tableau *Les Rois Mages*: "Ainsi pour résumer... C'est tout bonnement la procession de

³⁶ Jean-Michel Maulpoix, La Poésie malgré tout, 36.

³⁷ Peter Cooke, "Gustave's Moreau *Les Prétendants* 1852-1897," Gazette des Beaux-Arts (1996): 33.

l'humanité vers l'idéal divin..." (AR, 43). Moreau manifeste aussi sa fascination d'une dualité existant au sein de notre univers, le côtoiement d'une matérialité difficile à vivre et d'une élévation possible et souhaitable: "Malgré le récit du fait brutal, les entassements de faits matériels et sauvages, toujours l'idée poétique dominante, au milieu du sang, des cris, des larmes, la lyre, la lyre, toujours la lyre émerge et apparaît radieuse" (AR, 33). Ces idées peuvent être rapprochées d'ailleurs de la poétique d'un contemporain comme Victor Hugo qui exprime à son tour cet idéal, résultat de la transcendance d'une matérialité brutale en une vision plus lointaine de triomphe, d'extase, de renaissance. Comme le souligne Michael Bishop dans son étude sur la poésie française au dix-neuvième siècle, "this poetic of what might appear to be simple externality or passing materiality, rides upon a logic of universal consciousness, universal and divine... spirituality and meaning."³⁸ Chez Moreau, l'écrit ici n'est pas qu'un ajout sensuellement descriptif au tableau, comme nous l'avons montré, mais aussi un prolongement au niveau philosophique. De même, pour le tableau *Salomé dansant devant Hérode*, Moreau contextualise le tableau de la façon suivante: "Le tout se passe dans un sanctuaire mystérieux, qui porte l'esprit à la gravité et à l'idée des choses supérieures" (AR, 78). Il y a désir de nous rappeler, de rappeler à l'autre, l'existence d'une force supérieure, invisible à l'homme et pourtant omniprésente et qui, d'après Moreau, régit les actions et les pensées de tout être humain. Si Moreau éprouve le désir de pousser sa réflexion sur l'être humain, c'est qu'il partage certaines idées des poètes symbolistes, qui peuvent choisir de privilégier l'imagination sur la réalité, les suggestions plutôt que les descriptions précises des réalistes, et qui explorent tantôt explicitement, tantôt implicitement, le mystère

³⁸ Michael Bishop, *Nineteenth Century French Poetry* (Toronto: Maxwell Macmillan Canada, 1993) 146.

universel. Cette méditation écrite constante sur l'être humain est ainsi plus qu'une réflexion abstraite pour lui-même mais elle a aussi pour objectif son expression, sa transposition, patente mais subtile, dans sa peinture afin d'atteindre au mieux le public.

L'absence de dialogue flagrant que s'impose Moreau le laisse ainsi visiblement insatisfait puisqu'il s'y adonne implicitement dans l'écriture personnelle à diverses occasions. Par exemple, si les exégèses de sa propre production s'élaborent dans le "vide" d'une satisfaction de soi, le discours est fréquemment orienté vers l'autre. D'ailleurs, en pénétrant et en animant le mythe à l'écrit, Moreau s'autorise d'une manière originale à s'adresser à des personnages (pourtant mythiques) qu'il a concrétisés en peinture, comme s'il souhaitait voir se réaliser un idéal personnel ou humain, sorte de fusion entre l'artiste et l'œuvre: "Et vous, Rois,³⁹ suivez l'étoile... et tous suivront avec joie pour aller à cet idéal divin, à cette pure essence d'infini et d'immortalité" (AR, 44). En l'absence de contact avec autrui, Moreau semble trouver dans le mythe et plus particulièrement les héros mythiques, des guides personnels, qu'il recommande également aux spectateurs de son travail. Ainsi, même s'il s'en défend, autrui est toujours au centre de son écrit et de son objectif artistique puisqu'il ne cesse de faire valoir son intention de transmettre par son art des idées morales auxquelles il croit. C'est ce que Peter Cooke confirme dans son analyse du tableau *Les Prétendants*: "One of the essential symbolic meanings of *Les Prétendants* is simple enough and an obsessive theme for Moreau: the primacy of moral and spiritual over material values."⁴⁰ Dans son grand désir d'atteindre le spectateur, il y a même à certains moments évocation d'une fusion avec ce dernier. "[Je veux] ramener la pensée du spectateur vers le seul rêve qui m'anime: c'est la poésie et la supériorité

³⁹ Il s'agit du tableau *Les Rois Mages* commencé en 1860 et dont le commentaire date de 1897.

⁴⁰ Peter Cooke, "Gustave Moreau's *Les Prétendants*, 1852-1897," *Gazette des Beaux-Arts* (1996): 34.

puissante et éternelle sur toutes choses” (AR, 28), déclare-t-il dans son commentaire du tableau *Les Prétendants*. Très simplement l’écriture intime est là, à un niveau personnel, pour compenser l’absence de dialogue avec autrui qui permet habituellement chez tout individu l’approfondissement de la réflexion par l’échange.

Si Moreau adhère ainsi à une théorie d’altérité propre à certains artistes de son époque (effacement de l’auteur), sa relation au public est complexe. En effet, il ne cesse de rappeler la mission esthétique de l’artiste qui doit refuser l’autosatisfaction. “Il est nécessaire de s’efforcer à atteindre ce but, d’aller à ce but, mais il n’est pas nécessaire d’en trouver la récompense ou par la louange ou par le succès”⁴¹ (AR, 258), affirme-t-il à plusieurs reprises. Ceci dit, cette attitude est en opposition avec son désir à la fois de communiquer un message à autrui à travers sa peinture et d’inviter l’autre à venir l’étreindre dans le lieu même du poëin.

Par ailleurs, si Moreau est un être solitaire aux yeux d’autrui dans la poursuite de son œuvre, cet Autre tient en fait une place prépondérante dans ses écrits. L’écriture intime est donc là, malgré tout, pour rendre à autrui la place qu’il mérite et équilibrer les tensions qu’il ne cesse de vivre: sa fascination de l’autre qu’il tient à éduquer et, pourtant, sa mise à distance.

5. Le malaise de l’homme Moreau

Cette attitude d’effacement devant autrui que Moreau revendique est dans la nature même de ce peintre car il semble qu’il éprouve une grande difficulté à se valoriser personnellement vis-à-vis d’autrui.

Ce comportement tensionnel se détecte dans les quelques lettres qu’il adresse à

⁴¹ Moreau signifie ici, le but qu’un artiste se fixe à un moment donné.

Fromentin où l'écrit privilégie souvent le destinataire aux dépens du destinataire: "Sur moi je n'ai rien à dire sinon que je travaille beaucoup et toujours" (CMF, 61), lui déclare-t-il dans une lettre écrite pendant l'hiver 1855-56. On trouve en effet chez Moreau une certaine pudeur à s'extérioriser car il s'en remet souvent aux autres pour parler de lui: "Vous me pardonneriez cher ami de ne pas vous parler beaucoup de moi ici, car à vrai dire je ne saurais trop que vous dire. Mes amis auront pu de temps à autre vous satisfaire à cet égard" (CMF, 115). C'est d'ailleurs, comme pour Gauguin et Van Gogh, la crainte d'ennuyer son destinataire qui clôt fréquemment les lettres: "Je voudrais causer plus longtemps avec vous, et je n'aurais pour cela qu'à me laisser aller au plaisir que j'y trouve, mais ce ne serait jamais fini, et je vous fatiguerai inévitablement. Je m'arrêterai donc..." (CMF, 74). Par ailleurs, la plupart du temps, dans cette correspondance, si Moreau donne des nouvelles de ses parents et de ses pérégrinations, c'est toujours le côté matériel qu'il privilégie. A deux reprises cependant, il exprime des doutes et partage brièvement des impressions personnelles (mais qui sont toujours orientées vers son travail artistique), en révélant d'ailleurs toute la confiance qu'il a en Fromentin puisque lorsqu'il réalise son célèbre tableau *Edipe et le Sphinx*, il signale une inquiétude toute légitime: "Je dois dire que devant un travail semblable, j'ai plutôt trop de défiance que de confiance en moi..." (CMF, 138). C'est d'ailleurs à la suite d'un long silence épistolaire que Moreau refuse de justifier, qu'il avoue finalement à ce grand ami sa difficulté à ouvrir une fenêtre sur sa propre intimité:

Mais expliquez cela comme vous pouvez, jamais je n'ai eu le courage d'aller jusqu'au bout, et de vous envoyer les tristes lettres commencées et aux trois quart terminées pour vous... Je pourrais cependant, cher ami, vous donner un peu le mot de cette conduite étrange. Mais excusez-moi de ne pas le faire. Cela m'entraînerait dans un plaidoyer bien ennuyeux pour vous, et trop difficile pour moi. (CMF, 113)

Pudeur, réserve, anxiété et délicatesse: telles sont les marques d'une correspondance même amicale.

Soulignons ici que, si Moreau choisit de s'associer parfois au comportement des héros mythiques qu'il théâtralise plastiquement, ce choix de mythes autorise Moreau à s'effacer derrière un sujet qui, selon les apparences, reste impersonnel, puisque son art est la réinterprétation picturale d'histoires légendaires connues de tous. Jusqu'à la fin de sa vie, l'artiste persiste ainsi à rester dans l'ombre de son œuvre et dans ses dernières volontés écrites, il exige même un enterrement discret: "Défense, interdiction, dans la mesure du possible, d'autoriser quelque démonstration... Enfin, *rien, rien*" (AR, 286). Malgré sa disparition concrète, l'artiste refuse ainsi toute reconnaissance posthume trop humanisante, même si, comme nous le verrons, il souhaite ardemment que son œuvre se perpétue dans l'avenir.

Ce malaise à se dévoiler personnellement, que l'on pourrait prendre pour un narcissisme interverti – il ne cesse de penser à lui-même tout en refusant de se "révéler" – est pourtant loin d'être égocentrique, puisque, tout compte fait, le spectateur est au centre de sa pensée écrite et de son entreprise plastique. La pleine logique de cette contradiction – déjà effleurée – nous chercherons maintenant à l'élaborer.

6. Ecrit exutoire et d'autocélébration

Si Moreau refuse de communiquer avec autrui autrement que par le biais de son expression picturale, les notes personnelles doivent être comprises comme un refuge pour apaiser diverses émotions: frustrations, angoisses, révoltes, incertitudes qu'il craint toujours d'évoquer avec ses rares correspondants. De plus, et paradoxalement, en rejetant

l'accès d'autrui à son moi, personnalité pourtant très riche, il ne cesse d'en faire l'éloge dans l'intimité. L'écrit intime contrebalance donc une absence d'interaction avec autrui qui pourrait entraîner un doute sur sa valeur d'artiste, et même sur son identité d'artiste, puisque Alex Mucchielli développe l'idée que "chaque individu cherche à se faire valoir aux yeux d'autres dont les jugements ont de la valeur pour lui. Etre quelqu'un pour quelqu'un d'autre, tel se manifeste en définitive le désir d'identité."⁴²

La conception qu'a Moreau de sa perception du public se révèle plusieurs fois d'une façon sensible dans sa correspondance avec Fromentin, en particulier lorsqu'il envisage la réception de son travail: "J'espère pourtant ne pas voir mon tableau refusé ignominieusement, comptant beaucoup sur la richesse des accessoires pour flatter les yeux, et me faire pardonner mes malheureuses tentatives de modelé et de caractère" (CMF, 70). Son élève Evenepoël rapporte, quant à lui, la frustration de Gustave Moreau, son professeur, à propos de la persistance d'idées erronées exprimées sur son œuvre: "Il y a des écrivains qui m'envoient régulièrement leurs œuvres avec des dédicaces flatteuses et me prêtent en parlant de moi, un tas de sentiments que je n'ai pas et des idées que j'espère ne jamais avoir..."⁴³. Moreau reste en effet toujours attentif aux critiques d'autrui, et l'écrit est alors utilisé pour y répondre tacitement et exprimer des émotions bien légitimes d'un homme très exigeant dans des recherches picturales intenses: "Et combien d'effroyables erreurs, de niaiseries, de contre-sens, à chaque mot, à chaque phrase... et la raison de cela c'est justement leurs insuffisances d'amour profond et vrai" (AR, 146). En effet, bien que conscient des aléas de la réception de toute œuvre plastique, la qualité de

⁴² Alex Mucchielli, *L'Identité*, 73.

⁴³ Propos de Gustave Moreau rapportés par Henri Evenepoël dans une lettre à son père, *Henri Evenepoël à Paris. Lettres choisies 1892-1899*, ed. Francis Hyslop (Bruxelles: La renaissance du livre, 1971) 77.

cette réception n'est pas sans le soucier et il l'exprime avec véhémence dans ses notes: "Il n'y a qu'un moyen pour un véritable artiste de sortir de là... c'est d'attendre. Car vous ne pourrez pas forcer ce troupeau de coquins et d'imbéciles... à aimer ce qui est beau..." (AR, 139). L'écrit tempère ainsi le côté non maîtrisable de la réception artistique auquel tout artiste doit faire face. Moreau craint naturellement les fausses interprétations faites sur son travail et craint surtout de se voir attribuer l'image d'un "littéraire," comme il l'écrit à Léopold Goldschmidt, acquéreur du tableau *Jupiter et Sémélé*: "Voilà ce que vous me demandez, Monsieur, ne communiquez, je vous prie, cela à personne comme étant de moi. J'ai déjà trop souffert dans toute ma vie d'artiste de cette opinion imbécile et injuste que je suis trop littéraire pour un peintre" (AR, 112). Il faut dire que, "de son vivant, souligne en effet Douglas Druick, Moreau a déjà payé le prix de ces liens avec les jeunes écrivains symbolistes qui, dans les années 1880, ont découvert dans la peinture de leur aîné un reflet de leurs intérêts."⁴⁴ Voilà pourquoi, face à une interprétation de son travail qu'il juge inadéquate et à défaut de pouvoir se défendre ouvertement – évidemment c'est un choix qui correspond à son tempérament – Moreau se réfugie dans l'écriture intime.

Si Moreau ne répond pas à la critique directement, elle déclenche cependant une réflexion supplémentaire sur certains de ses objectifs fondamentaux, enseigner une éthique spirituelle conforme à son esthétique, élever la sensibilité, éloigner l'être humain des situations terrestres qu'il juge viles:

Cependant poussé par lui qui me donnait toujours cette raison que mon œuvre n'enseignait rien, je trouvai cette réponse: Comment, ce n'est pas un enseignement? Voilà un sujet, dont on ne pouvait montrer que la partie vulgaire et

⁴⁴ Douglas W. Druick, "Gustave Moreau et le symbolisme," *Gustave Moreau 1826-1898*, 35.

sensuelle, que j'élève jusqu'à l'idéal imaginatif... (AR, 64)

La critique le pousse en effet à réagir et à se faire à l'écrit l'avocat de sa propre cause: "Je reviens à ma défense pour cette figure de prétendants. Voici donc les objections du critique sensé... Je réponds d'abord" (AR, 30). Les explications qu'il donne précisent alors toujours très clairement son but: "Ces figures déroutent d'abord, puis attirent... et vous entraînent... vers le songe et l'abstrait... l'insignifiance apparente de ces figures donnant toute sa force et toute son importance à la plastique et à ses moyens d'expression me paraît le comble de l'art" (AR, 31). Ainsi, Moreau grandement soucieux d'atteindre le mieux possible les spectateurs reste extrêmement sensible à la critique de son travail et l'utilise à l'écrit pour réaffirmer et approfondir son esthétique. Même si l'écrit ne s'adresse pas directement à autrui, le jugement de son travail sert d'embrayeur à une réflexion plus globale de celui-ci qui, implicitement, répond à l'autre en le corrigeant.

Seul, Moreau trouve dans l'écrit intime un lieu sûr où il peut analyser, exprimer librement ses idées et ses impressions sans crainte de critiques éventuelles. L'écrit intime, lieu ainsi déjà d'un défoulement, devient même parfois le lieu d'une autocélebration: "J'ai une imagination à la Shakespeare, à la Dante, un sens exquis de justesse et de logique appartenant au génie français; cela donne à mon œuvre un équilibre, une pondération merveilleuse pour l'esprit bien fait, orné et supérieur qui me juge" (AR, 95). Cette admiration personnelle qu'il se permet dans l'intimité, Moreau la renouvelle à la fin de sa vie lorsque, conscient d'une fin proche,⁴⁵ il rédige une sorte de miniautobiographie où il passe en revue ses passions.⁴⁶ Ce texte nous révèle d'une manière concise à quel point Moreau était passionné non seulement par son travail artistique mais aussi par sa

⁴⁵ Moreau se sait atteint d'un cancer qui progresse rapidement.

⁴⁶ Pierre-Louis Mathieu nommant ce texte "testament spirituel" (AR, 281).

personne, la splendeur de son être: “Ce que je regretterai... les combinaisons infinies de cette plastique.... La vie c’est-à-dire cette flamme qui est en moi, cette ardeur jamais assouvie, cette passion pour tout ce qui est beau et rare... mon être agité, mon moi enfin” (AR, 281). Ces notes nous montrent indéniablement à quel point Moreau apprécie, mais secrètement, toute la gamme des éléments de sa psyché, comme Proudhon dont les notes ne sont pas celles “d’un homme en quête de lui-même, mais au contraire d’un homme persuadé qu’il a une mission à remplir, et qu’il la remplit.”⁴⁷ Moreau reconnaît par ailleurs l’implication de sa complexité psychique dans son travail, mais ne l’avoue jamais au public pour ne pas trahir le principe d’effacement du peintre auquel il tient tant: “... l’artiste véritable ne fait que traduire les mouvements de son âme, mes sujets pouvaient être le symbole des événements et des aspirations ainsi que des cataclysmes présents” (AR, 125). De plus, si tout au long de sa vie le peintre censure l’expression manifeste de ces “mouvements” dans ses rares échanges avec l’autre, il le fait aussi au niveau plastique puisqu’il peindra peu d’autoportraits.

Si l’écrit en s’adressant à l’autre tend ainsi à effacer l’auteur, l’écrit intime est au contraire bien souvent là pour réaffirmer sa présence et la pertinence de son œuvre. Il s’agit de compenser l’absence de dialogue qui pourrait, s’il existait, persuader Moreau du bien-fondé de son entreprise car, comme le souligne Szymkowiak, “Dans le dialogue donc, non seulement nous éprouvons le langage comme la réalisation même de la pensée, mais, en outre, nous expérimentons la formation et l’apparition de notre propre pensée dans une étroite interaction avec celle d’autrui...”⁴⁸. Ainsi, la “confrontation” avec autrui que Moreau refuse, lui est malgré tout nécessaire et l’écrit intime joue un rôle essentiel de

⁴⁷ Alain Girard, *Le Journal intime*, 29.

⁴⁸ Mildred Szymkowiak, *Autrui*, 18.

miroir de ses aspirations personnelles et artistiques, mais celles-ci implicitement face à l'autre. L'écriture, qui est affirmation sans limite de son moi, de sa valeur en tant qu'individu et en tant qu'artiste, est non seulement un exutoire, un déversoir d'un trop plein d'énergie, mais aussi, un moyen de dialoguer avec soi-même et peut-être de mieux comprendre sa personnalité: "Mon plus grand effort, mon unique souci, ma préoccupation constante est de diriger du mieux que je puis cet attelage si difficile à conduire d'un pas égal: mon imagination sans frein et mon esprit critique jusqu'à la manie" (AR, 154). Il s'agit certes de se rassurer au niveau plastique dans le but d'une meilleure rationalisation de la dimension spirituelle, ontologique, de son entreprise. Et c'est ainsi que Pierre-Louis Mathieu souligne à propos de ces notes "[qu'] il ne les écrivit que pour lui, pour satisfaire le besoin de s'extérioriser, ou pour ordonner ses idées, fixer sa pensée comme tous ceux qui ont une vie intérieure intense" (AR, 14). Ses observations représentent ainsi un refuge pour canaliser une certaine violence de ses idées créatrices et l'aider dans la poursuite de ses réalisations picturales et reconnaître la pleine gloire de sa vision plastique et métaphysique.

La pensée scripturale de Moreau n'oublie pourtant jamais l'autre dans cette reconnaissance de sa propre altérité. Les critiques et le public constituent un stimulus constant. L'autocélébration fonctionne dans le sens d'une conquête de l'autre. Il s'agit peut-être d'une écriture de l'altérité mais paradoxalement refermée sur elle-même, puisque Moreau écrit en l'absence certaine de lecteurs potentiels. S'il lui arrive parfois d'expliquer ses réalisations avec un fidèle correspondant comme Fromentin, c'est en sachant que c'est un destinataire qui ne le jugera pas: "Voici une explication qui ne peut certainement être comprise que de vous. Si je recommence ce sujet lugubre je retracerai le jeune homme

sans rien y changer...” (CMF, 87). Il semble en effet que Moreau, comme Gauguin avant lui, craigne autrui – malgré l’amour idéal qu’il lui porte – puisqu’il avoue dans une missive à un de ses cousins qui lui demandait son avis sur le peintre Berchère: “Je sais que nous n’avons pas à juger si nous ne voulons pas être jugés; aussi m’abstiendrai-je de rien changer à la bienveillante notice que tu m’envoies sur ce pauvre Berchère” (AR, 219). Contrairement à Delacroix qui, d’après Girard, a “... au moins à l’origine, un doute profond sur lui-même, un sentiment foncier d’insécurité, qu’il lui faut vaincre pour vivre [et où] la conquête du public est en réalité la conquête de soi...”,⁴⁹ Moreau ne cherche pas à séduire directement son public. Il s’agit plus d’une conquête implicite de la critique venant de l’autre, car celle-ci l’aide indéniablement dans sa progression artistique. Si reconnaissance il y a chez Moreau de son propre génie, le doute d’un Delacroix persiste aussi, mais Moreau y voit l’occasion d’une autotransformation à la fois pénible et heureuse:

... il ne faut jamais oublier que je suis Français et qu’au nom du bon sens français, je n’ai jamais rien pu me permettre, sans recevoir de rudes coups de férule... j’ai toujours entendu, tout près de mon oreille, cette voix de la critique saine et juste qui me faisait douter de tout ce que je sentais... (AR, 141)

Ainsi, le plus souvent il semblerait que l’écrit joue le rôle de tierce personne comme miroir de ses propres convictions, comme lieu de soulagement, comme lieu aussi d’une autocélébration audacieuse mais nullement prétentieuse. Chez Moreau, autrui (critiques, spectateurs) induit une réflexion écrite essentielle pour le faire progresser sur le plan plastique et spirituel à la fois et non pour être adulé, car si son principal objectif est “l’art pour l’art,” l’autotélisme de l’art, cette attitude entraîne la difficulté d’une

⁴⁹ Alain Girard, Le Journal intime, 413

réconciliation de l'autotélique avec la dimension métaphysique et éthique de son geste. Face à ces tensions et apories qui persistent, Moreau trouve alors dans l'écriture personnelle un moyen efficace pour contrebalancer l'absence d'échanges concrets.

7. Réécriture du mythe et notes personnelles: transcendance d'angoisses existentielles

Moreau choisit une esthétique picturale bien particulière aux yeux du public en ajoutant en peinture une touche très personnelle aux récits mythiques, ce qui l'oblige constamment à l'écrit à justifier la valeur de ce choix artistique. Ce geste lui permet pourtant de dépasser certaines angoisses, en particulier le regard qu'il jette sur sa mort.

En effet, ses commentaires de tableaux basés la plupart du temps sur des figures mythiques sont souvent ramenés à des considérations propres à sa vie. Ainsi, lorsqu'il commente le tableau *David*, il évoque à propos de ce héros le sentiment d'humilité qui l'envahit malgré son statut: "... les pensées hautes et immortelles le visitent et font courber son front royal devant la majesté de l'Être tout puissant..." et Moreau insiste plus loin: "C'est l'éternelle souffrance du poète et du penseur sur la terre, aux heures de découragement et de tristesse" (AR, 75). Il exprime ici la même idée que Baudelaire dans le poème "L'Albatros" où est évoquée métaphoriquement la dualité douloureuse du poète: une matérialité pénible due à la non-reconnaissance par autrui de son génie, et la relative difficulté aussi à s'élever dans le monde de l'imagination libre et pure, "exilé [comme il est] sur le sol au milieu des huées."⁵⁰ Le tableau est donc d'abord le point de départ d'une réflexion généralisante mais vécue et personnalisée où Moreau cherche à transcender ses préoccupations existentielles. C'est ainsi que dans son commentaire du

⁵⁰ Charles Baudelaire, "L'Albatros," XIX^e siècle, ed. André Lagarde et Laurent Michard (Paris: Bordas, 1985) 434.

tableau *Œdipe et le Sphinx*, Moreau souligne qu'il s'agit pour lui de l'heure de vérité, d'une prise de conscience de sa propre finitude face, pourtant, à la faisabilité d'une transcendance au coeur de "l'énigme" de l'être: "Le peintre suppose l'homme arrivé à l'heure grave et sévère de la vie, se trouvant en présence de l'énigme éternelle" (AR, 60). Ses explications-interprétations des mythes lui permettent de prendre conscience d'une réalité vécue, sentie, d'effectuer un bilan de l'être humain, de l'existence humaine en général, mais toujours en référence à l'inconscient collectif qui sous-tend ces légendes. Ainsi, sa réinterprétation du mythe n'est pas seulement là pour expliquer son art et approfondir sa recherche. Elle n'est pas non plus, exclusivement, prétexte à l'expression d'une philosophie du héros, de l'autre: non, sa propre existence le concerne radicalement, avec urgence, démarche que Douglas Druick qualifie de "profession de foi."⁵¹ En effet, Moreau ne déclare-t-il pas: "... pour moi, tous ces sujets sont des prétextes à exprimer la poésie et la flamme qui se trouvent en moi" (AR, 27). Il est indéniable que l'anonymat du récit mythique l'autorise à s'identifier plus facilement à ces héros légendaires, en leur attribuant une nouvelle signification qui est la sienne et d'exprimer ainsi ses angoisses et ses aspirations. Simone de Beauvoir souligne que "tout mythe implique un sujet qui projette ses espoirs et ses craintes vers un ciel transcendant."⁵² Il y a ainsi dans l'écriture personnelle de Moreau reformulation de mythes connus et finalement création et approfondissement discret, subtil d'un mythe personnel qui lui permet d'identifier ses angoisses en particulier celle de la mort – mais toujours par rapport à une vision de l'éternel, d'un divin même qui ne cesse de hanter son imaginaire.

Pierre-Louis Mathieu signale en effet qu'on retrouve dans son choix de mythes le

⁵¹ Douglas Druick, "Gustave Moreau et le symbolisme," *Gustave Moreau, 1826-1898*, 35.

⁵² Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, (Paris: Editions Gallimard, 1976) 241.

thème obsédant de la mort, entre autres dans les tableaux, *Orphée, le Jeune Homme et la mort, Diomède dévorée par ses chevaux, Sapho, Œdipe et le Sphinx, Jason et Médée...*⁵³.

En choisissant ces histoires et en les réécrivant, Moreau trouve un moyen de transcender une conception négative de sa propre mort. En effet, il exprime face à cet événement où un bilan s'impose, un sentiment d'extrême nostalgie, puisqu'il souligne à nouveau à travers son commentaire du tableau *David*:

Ce grand roi, ce prophète arrivé aux bornes de la vie représentant ces grands vieillards de génie qui ont prié, aimé, chanté. Ces grands poètes, touchant à l'infini et sur le point d'y entrer. C'est l'heure solennelle, l'heure où toute leur vie leur apparaît comme néant, malgré sa grandeur, en la comparant à leur rêve, d'immortalité et de divin. (AR, 74)

Finitude et infini, “néant de tout” comme dit Mallarmé, et immortalité; souffrance du génie terrestre et gloire d'une “altérité” divine, voici les pôles de ce discours de Moreau sur la mort. Face à une finitude difficilement acceptable, Moreau semble nier la réalité de sa mort grâce à son œuvre: “Plus tard on pourra parler de l'œuvre, aussi rare que le penseur, ouvrier bien plastique, connaissant à fond toutes les ressources du passé et y ayant ajouté toute sa part de trouvailles superbes...” (AR, 158). Il ne manque pas de souligner également la toute-puissance de son travail dans une rare lettre adressée à un critique d'art qui ne l'appréciait pas: “Innovez, détruisez, sapez, bousculez tout. Qu'importe! Les lois et l'existence immortelle de l'art reprendront toujours, forcément, l'empire” (AR, 250). Ce sont en des termes pratiquement similaires que l'artiste Hans Hartung, à une époque ultérieure évoque le même sentiment de continuité: “L'art me

⁵³ Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau*, 110.

paraît un moyen de vaincre la mort.”⁵⁴ Si ce sentiment reste pertinent, il l’est manifestement moins par rapport à cette “énigme” de l’Être. Pourtant, l’un est la face secrète de l’autre: la mort n’est jamais pour Moreau un absolu: l’écrit le confirme constamment.

Ceci dit, lors du décès de son père en 1862, Moreau prend conscience de sa propre finitude relative ainsi que de la dispersion possible de son œuvre. Il en craint le morcellement donc “sa mort” éventuelle, c’est-à-dire l’anéantissement de toute une vie de création:

Ce soir 24 octobre 1862, je pense à ma mort et au sort de mes pauvres petits travaux, de toutes ces compositions que je prends la peine de réunir; séparées, elles périssent; prises ensemble, elles donnent un peu l’idée de ce que j’étais comme artiste et du milieu dans lequel je me plaisais à rêver. (AR, 284)

La persistance d’un geste scriptural qui commente et interprète son travail tente quelque part de “rassembler” son œuvre, lui conférant une signification, en dégagant l’idée directrice et l’organisant conceptuellement. Il tient donc à en constituer un ensemble cohérent et même s’il n’attend pas explicitement de reconnaissance immédiate, celle-ci est implicite, puisque l’écriture de son œuvre la projette dans un avenir qu’il ne connaîtra peut-être pas mais qui annihilera, pour ainsi dire, la matérialité de sa propre disparition en assurant une continuité symbolique et métaphysique de son être.

C’est ainsi que l’attrance de Moreau pour la mythologie s’explique aisément, puisque son caractère intemporel correspond à ses idées d’universalité et d’immortalité et repousse les limites de la vie: “... pour moi, rien n’est que rêve sur cette terre. Mais en vivant avec l’œuvre de génie des morts, œuvre triée et choisie, je vis avec ce qui a le plus

⁵⁴ Hans Hartung, *Autoportrait* (Paris: Editions Grasset & Fasquelle, 1976) 244. Ce peintre (1904-1989), d’origine allemande, élève de Kandisky, est considéré comme l’un des principaux représentants de l’art abstrait.

ressemblé sur la terre au divin, à l'immortel" (AR, 248). Dans les démarches picturales de Moreau, il y a donc retour aux principes de l'éternel, à des idées immuables, universelles, appropriation ici et maintenant de forces imaginaires et réelles, sans limiter l'image picturale, ni sa symbolique, à un temps donné. Pour lui, le thème d'un tableau, et l'art en général, ne s'inscrivent pas dans une chronologie humainement temporelle: il désire ardemment inscrire sa pensée et son travail, non pas dans un moment particulier mais dans une continuité artistique et y encourage aussi ses élèves: "Ce que je vous dirai vous semblera prétentieux, mais je vous supplie en grâce de réfléchir en vous, de penser et de vous obliger à travailler pour la postérité"⁵⁵ – celle-ci étant à la fois le signe d'une transcendance terrestre, matérielle, et le symbole d'un principe de divinité atemporelle. Ses notes intimes ne s'insèrent d'ailleurs ni dans une chronologie ni dans une catégorie particulières, puisqu'il ne s'agit pas d'un journal ou d'une correspondance régulière (écrit que l'on peut aisément dater), ceci sans doute pour montrer le peu d'importance qu'il attache à la linéarité du temps au niveau de son expression scripturale et picturale. Ses notes personnelles forment en effet un ensemble disparate, "éclaté," écrit discontinu où, à la relecture, expressions proches ou récentes ne peuvent se distinguer mais tendent toujours vers ce but ultime: trouver l'expression picturale qui rendra le mieux sa pensée et celle qui touchera efficacement le public en rétablissant pour lui ce lien si facilement oublié entre finitude et éternel, humanité et divinité.

La réécriture du mythe est donc à la fois pour Moreau le meilleur moyen de conceptualiser pour lui-même ses idées philosophiques et artistiques et une solution pour transcender ses angoisses, ce que confirme Pierre-Louis Mathieu: "S'il traite un mythe

⁵⁵ Henri Evenepoël, Henri Evenepoël à Paris. Lettres choisies 1892-1899, 80.

traditionnel et lourd de résonances dans la conscience de l'humanité, il le réinterprète par l'introduction de motifs nouveaux et l'adjonction d'obsessions personnelles" (PLM, 85) – obsessions certes parfois troublantes, mais aussi, et souvent, axées sur la vision d'une transcendance. Simone de Beauvoir quant à elle souligne dans son étude sur le mythe une caractéristique qui correspond probablement à l'attraction de Moreau pour ce genre de récit: "Il est toujours difficile de décrire un mythe; il ne se laisse pas saisir ni cerner, il hante les consciences sans jamais être posé en face d'elles comme un objet figé."⁵⁶ D'où viennent, chez Moreau, ces interprétations multiples, ces métamorphoses possibles qui séduisent l'imagination du peintre et invitent artiste et public à trouver solution à leurs questionnements métaphysiques. Sellier rappelle également que "le foisonnement inouï des 'possibles narratifs' situe le mythe à l'opposé de ce 'discours contraint' qu'est le discours réaliste."⁵⁷ Rien d'étonnant si Moreau n'appréciait guère le geste artistique réaliste de son époque qui ne laisse par principe aucune place – ou peu – à une projection personnelle auctoriale.⁵⁸ Pour Moreau, la peinture "mythologique" est à la fois l'expression de sa propre vision de l'être humain, de son existence intime, un moyen discret mais sûr et utile de dépasser ses doutes, le vecteur, enfin, d'une philosophie métaphysique, transcendante. L'acte d'écrire pour Moreau représente non seulement une partie du processus de sa création plastique pour atteindre efficacement le spectateur, mais aussi une recherche personnelle pour résoudre certaines angoisses et situer son œuvre et son être, non pas dans une époque précise (la reconnaissance immédiate n'est pas son but premier, comme

⁵⁶ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, 242.

⁵⁵ Roland Barthes, *Mythologies* (Paris: Seuil, 1957) 193.

⁵⁷ Philippe Sellier, *Mythes, images, représentation*, 69. La notion de 'discours contraint' est empruntée de l'article "un discours contraint" de Philippe Hamon, *Poétique* 16 (1973): 411-455.

⁵⁸ Il déclare en effet au sujet du tableau: "Quel besoin, en effet de reproduire sans transformation idéale, personnelle ou particulière?" (AR, 177).

nous l'avons déjà souligné) mais dans une appartenance plus vaste, atemporelle, métaphysique, synonyme peut-être d'immortalité.

Conclusion

L'analyse des écrits personnels de Moreau révèle que l'autre, avec qui il refuse selon les apparences tout contact, est finalement à la base de son acte d'écrire. C'est toujours vers le récepteur qu'il oriente sa pensée ou à partir de l'avis de la critique qu'il la développe. Cependant, comme son écriture évite de s'adresser concrètement à autrui, elle représente alors une expression de ses aspirations et de ses préoccupations, libre de toute auto-censure, sorte "d'autoreconnaissance" de sa personne, textualité adressée à une "altérité" non pas simplement à venir humainement, mais celle qui habite au coeur de "l'énigme" de tout être, de l'Être.

Moreau, bien que reconnu par une élite dans le milieu artistique, ne se contente pas de cette situation, mais effectue une introspection scripturale pour mieux cerner son art, conceptualiser ses buts plastiques, méditer ses aspirations et visions spirituelles. Moreau, tel un chercheur scientifique solitaire, tente constamment de trouver à l'écrit "la recette" qui réglera le problème de la transposition d'une pensée visionnaire en peinture, car il veut avant tout réussir à rendre visible la partie invisible de l'univers, "quête de l'infini dans l'art."⁵⁹

L'expression des sentiments humains, des passions de l'homme m'intéresse sans doute vivement, mais je suis moins porté à exprimer ces mouvements de l'âme et de l'esprit qu'à rendre pour ainsi dire visibles les éclairs intérieurs qu'on ne sait à quoi rattacher, qui ont quelque chose de divin dans leur apparente insignifiance et qui, traduits par les merveilleux effets de la pure plastique, ouvrent des horizons magiques et je dirai mêmes sublimes.⁶⁰

⁵⁹ Geneviève Lacambre, *Gustave Moreau 1826-1898*, 14.

⁶⁰ Gustave Moreau, retranscription de Peter Cooke, "Gustave Moreau's *Les Prétendants* 1852-1897," *Gazette des Beaux-Arts* (1996): 38.

Son écriture que nous avons caractérisée de “laboratoire,” comprend deux étapes, celle de la recherche esthétique effectuée à l’aide de notes, celle des comptes rendus et des commentaires de ses tableaux. Moreau, certes, scientifique et savant, mais aussi voyant et métaphysicien.

L’écrit de Moreau va au-delà de la simple réflexion esthétique ou éthico-métaphysique pour lui-même, car il s’agit aussi et toujours de toucher le public. En prenant la place du critique en écrivant les analyses de ses propres tableaux, il peut mieux juger son travail et l’améliorer en conséquence. Les interprétations de ses toiles sont donc l’expression d’un regard posé sur l’œuvre finie, détaché des émotions qui accompagnent toute réalisation artistique (insatisfaction / apaisement, euphorie / doute).⁶¹ Moreau se place ainsi comme spectateur de ses tableaux afin d’y jeter un deuxième regard, sorte de retouche du travail marquée par des explications répétées. Il s’agit aussi d’une stratégie où, en occupant l’espace de la réception, Moreau est mieux placé pour saisir ce qui pourrait toucher le spectateur. De plus, en prenant la place du critique, il comble l’espace du jugement d’autrui et se réapproprie en quelque sorte son travail: “[certaines intelligences] veulent expliquer et analyser par un raisonnement plus ou moins terre à terre, les résultats produits de l’enthousiasme et de la divine folie artistique” (AR, 30). Cette réécriture picturale permet à Moreau de maîtriser le lieu de la réception qui préoccupe tant les artistes et ainsi de se rassurer.

Ne voulant pas s’offrir l’option d’un libre échange d’idées avec l’autre, Moreau se crée à l’écrit un interlocuteur qui n’est autre que lui-même. Il est ainsi son propre confident, “partageant” ses convictions artistiques et ses angoisses sans risquer de se

⁶¹ Voir à ce propos, Béatrice Vernier-Larochette, “La Logique de la création dans *L’Œuvre* d’Emile Zola,” MA thesis, Dalhousie University, 1998, 69.

dévoiler publiquement. Pourtant, comme Douglas Druick le souligne très justement: “En recourant aux mots pour défendre son art, Moreau se rend coupable d’une injustice envers lui-même et le paradoxe ne lui échappe pas.”⁶² Une injustice? Celle, sans doute de ne pas se fier entièrement à la plasticité pure. C’est peut-être la raison pour laquelle Moreau ordonne à Henri Rupp, son légateur universel, de ne publier aucun de ses écrits. Cette écriture en principe strictement personnelle l’autorise en effet à exprimer très librement une pensée authentique, intime, car il n’y a ni crainte de la critique ni la peur de blesser autrui. C’est l’image d’un homme conscient d’avoir une grande valeur et d’effectuer un travail inestimable qui s’affirme alors à l’écrit. Celui-ci peut devenir site alors d’une autocélébration, mais celle-ci n’a rien de banalement narcissique: s’adresser à soi-même en tant que peintre, c’est toujours s’adresser à sa propre altérité, c’est célébrer son geste artistique qui, comme nous l’avons démontré, est chez Moreau un don, une offrande, un geste médité vers l’autre, un geste d’enseignement moral et spirituel, loin des strictes banalités d’une forme.

En s’expliquant son esthétique et en conceptualisant ses idées philosophiques, Moreau se donne l’illusion – à laquelle il croit fermement – de cerner l’énigme de l’existence des humains et de l’univers et donc de transcender une finitude qui, parfois, lui pèse lourdement. C’est ainsi qu’il réitère l’importance du mythologique qui, bien qu’histoire du passé, est encore d’actualité, acte et lieu aussi d’intemporalité, d’éternité. André Masson, dans les années soixante, fait remarquer que: “[les mythes] persistent alors que tant de constructions mentales s’effacent. Ils ont la vie plus durable que bien des

⁶² Douglas W. Druick, “Gustave Moreau et le symbolisme,” *Gustave Moreau 1826-1898*, 36.

événements que l'on dit historiques."⁶³ Inutile de dire, nous l'avons beaucoup souligné, que pour Moreau cette antihistoricité est aussi non-lieu et non-temps métaphysique, symbole d'un divin.

L'écrit aide toujours Moreau à réaffirmer ainsi sa place dans une continuité artistique, à rétablir un lien entre passé, présent et avenir puisqu'il déclare sans hésitation à propos de son travail: "... je noue une chaîne par là avec l'art italien et flamand des meilleurs temps, tout en donnant une note profondément personnelle, originale et imprégnée du génie français... c'est le rêve fixé..." (AR, 95). Moreau a parfaitement conscience que l'œuvre d'art est en grande partie l'aboutissement de forces esthétiques, historiques, philosophiques antérieures comme le souligne Umberto Eco dans son ouvrage

L'Œuvre ouverte:

Une œuvre d'art ou un système de pensée naissent d'un réseau complexe d'influences s'exerçant pour la plupart au niveau spécifique qui est celui de l'œuvre ou du système. Le monde intérieur d'un poète est influencé et déterminé par la tradition stylistique des poètes qui l'ont précédé, autant et même d'avantage que par les circonstances historiques auxquelles se réfère son idéologie.⁶⁴

Le choix de Moreau de rester "invisible" tient au fait qu'il veut donner à son œuvre une valeur éternelle qui, d'après lui, en renforce l'impact sur le spectateur:

Mais si la passion de l'artiste n'était pas contenue, que serait cette horrible expansion, cette manifestation vulgaire du premier venu. Il faut un moule immuable, éternel, impassible en apparence à cette passion pour qu'elle traverse les âges et qu'elle soit toujours, à toute heure, imposante pour le spectateur... (AR, 180)

Cependant l'attitude de Moreau, nous l'avons vu, cache mille nuances et complexités puisque sa discrétion fonctionne pour mieux atteindre autrui, le convaincre, le sensibiliser

⁶³ André Masson, "Persistance des mythes," La Mémoire du monde (Genève: Albert Skira éditeur, 1974) 123.

⁶⁴ Umberto Eco, L'Œuvre ouverte, 312.

à une altérité transcendante, quoique vivable au sein du mythologique, du métaphysique, tel que l'art plastique le véhicule.

L'écriture de Moreau représente en elle-même une œuvre cachée, intime, non accessible au public, réécriture de l'œuvre picturale première, expression franche de ses aspirations et visions personnelles et artistiques, loin de tout jugement extérieur, avec cependant autrui comme moteur de sa pensée. C'est ainsi que Moreau semble avoir voulu élaborer deux œuvres: la première, picturale, disponible à autrui et la deuxième, scripturale strictement privée. Si les tableaux sont offerts au public, Moreau se les réapproprie à l'écrit en les commentant, possédant alors une image écrite de son travail plastique qu'il peut à volonté retoucher librement, avec l'objectif toujours implicite de mieux atteindre autrui et de mieux concrétiser le mystère qui régit l'humanité, énigme qui obsède aussi, comme nous le verrons maintenant, les écrits du peintre Redon.

V

ODILON REDON (1840-1916)

L'écrit comme quête de soi

Écrire et publier est le travail le plus noble,
le plus délicat que puisse faire un homme
car autrui est en cause: agir sur l'esprit
d'un autre, quelle tâche, quelle responsabilité
devant le vrai et devant soi-même!¹

L'œuvre picturale de ce peintre se caractérise par une opposition très nette entre l'esthétique de ses débuts où le crayon et le fusain lui permettaient d'évoquer des visions cauchemardesques et celle qu'il adopte vingt ans plus tard où pastels et peintures dégagent beaucoup plus d'optimisme avec la représentation de fleurs et de sujets mythologiques, comme Redon le souligne en 1902:

Aujourd'hui je ne me suis pas brouillé avec moi-même, sagement. C'était à l'occasion de mes noirs; j'ai voulu faire un fusain comme autrefois: impossible, c'était une rupture avec le charbon. Au fond, nous ne survivons que grâce à des matières nouvelles. J'ai épousé la couleur depuis, il m'est difficile de m'en passer.²

Originaire de la région de Bordeaux, il fut profondément marqué par une enfance libre et proche de la nature: "J'ai connu à dix, douze, quinze ou dix-huit ans beaucoup de liberté et de liberté d'esprit, un champ libre à mes songes, respectés avec sollicitude."³ Passionné de littérature et après avoir aussi longtemps hésité à devenir musicien ou

¹ Odilon Redon, A Soi-Même. Journal 1867-1915 (Paris: Librairie José Corti, 1961) 38 [cité avec la référence ASM].

² Lettre à son ami Fabre, Odilon Redon, Lettres d'Odilon Redon 1878-1916 (Paris & Bruxelles: G. Van Oest & Cie Editeurs, 1923) 50 [cité avec la référence LOR].

³ Odilon Redon, Critiques d'art: Salon de 1868, Rodolphe Bredin, Paul Gauguin (Bordeaux, France: William Blake & Co. Editeurs, 1987) 34.

architecte, Redon s'oriente vers la peinture et entre à l'atelier du peintre Gérôme en 1863. Mais la couleur n'était pas pour lui à ce moment-là le meilleur moyen d'expression car sa vision du monde, dans son pouvoir mystérieux, s'exprimait mieux par des formes noires et blanches: "Cette matière quelconque [le fusain] qui n'a aucune beauté en soi, facilitait bien mes recherches de clair-obscur et de l'invisible" (CA, 36). Ainsi, pendant plus de trente ans, le dessin (crayon, fusain) représente pour Redon non pas l'étude de l'objet comme pour la plupart des artistes, mais un pouvoir de création centré sur la vie intérieure, et il lui fut alors peu facile de s'imposer avec une esthétique contraire à l'académisme des Salons. Il tenait en fait à se démarquer de l'impressionnisme en vogue à l'époque: "je ne crois pas que la pensée prise pour ce qu'elle est en elle-même, ait à gagner beaucoup dans ce parti-pris de ne considérer que ce qui se passe au dehors de nos demeures" (ASM, 163), et les peintres naturalistes ne lui semblaient pas non plus avoir un objectif convaincant: "il manque à ces artistes des vues d'ensemble, un sens supérieur qui leur donnerait le moyen de reconquérir le domaine de l'histoire, ce côté de l'art plus grand, plus élevé" (CA, 56). En effet, pour Redon, l'essentiel est plutôt ce qui se rapporte au domaine des sensations et intuitions psychiques et non à celui du rationnel, "tout ce qui dépasse, illumine, ou amplifie l'objet et surélève l'esprit dans la région du mystère, dans le trouble de l'irrésolu et de sa délicieuse inquiétude" (ASM, 132).

Redon reste ainsi pendant de nombreuses années incompris du public mais expose pourtant à la huitième et dernière exposition des impressionnistes, et pour la première fois au Salon des XX à Bruxelles en 1886, où la jeunesse belge d'avant-garde reconnaît son travail. Il exécute pendant cette période des fusains qui, d'après Roseline

Bacou, racontent “une aventure spirituelle d’une extraordinaire ampleur,”⁴ où il fait aussi revivre certains monstres de l’Antiquité païenne ou du Moyen Age, et représente le corps humain brisé. Il déclare alors: “Toute mon originalité consiste donc à faire vivre humainement des êtres invraisemblables selon les lois du vraisemblable” (ASM, 28). De cette période, Redon se refusera toujours à révéler la source de son inspiration et déclare beaucoup plus tard (1898) dans une lettre à son ami Mellerio: “... il est bon d’entourer toute genèse d’un mystère.”⁵ Redon participe en fait à la même aventure que les écrivains symbolistes (Novalis, Rimbaud, Baudelaire), qui s’intéressent à la vie dans ce qu’elle a de plus mystérieux, d’indicible, d’effrayant même parfois, ainsi qu’au domaine du rêve, et qui tentent de trouver un sens mystique à l’univers concret qui les entoure. Redon se lie d’ailleurs d’amitié avec de nombreux écrivains et poètes (Verhaeren, Jammes, Claudel, Mallarmé et Huysmans). Il s’initie aussi à la lithographie dès 1863, avec le graveur René Bresdin,⁶ et produit plusieurs albums. En fait cette technique est pour lui un moyen de diffuser ses fusains qu’il ne peut exposer au Salon. “J’ai donc fait mes premières lithographies pour multiplier mes dessins” (LOR, 30), souligne-t-il à son ami M. Mellerio.

Le contact avec les Nabis en 1890 ainsi qu’avec le peintre Emile Bernard l’aida à ouvrir son art aux couleurs, passage d’une esthétique marquée par la tristesse, à un optimisme qui trouve son expression dans les fleurs, les nus et les sujets mythologiques. En effet vers l’âge de cinquante ans, il abandonne progressivement le fusain et la lithographie pour s’adonner aux pastels et à la peinture. Enfin en 1899, Redon est

⁴ Roseline Bacou, *Odilon Redon* Vol. 1 (Genève: Pierre Cailler éditeur, 1956) 53.

⁵ Odilon Redon, *Lettres d’Odilon Redon 1878-1916*, 31.

⁶ Redon avait une profonde admiration pour ce graveur: “Il était peuple et aristocrate” (ASM, 134).

reconnu comme chef de file de l'art moderne lorsque son travail se trouve inclus dans une exposition des Symbolistes chez Durand-Ruel. Il s'exprime également sur des supports autres que la toile, puisqu'il décore la salle à manger du Château de Domecy en Bourgogne, le salon de son amie Madame Ernest Chausson, ainsi que la bibliothèque de l'abbaye cistercienne de Fontfroide près de Narbonne (deux fresques dont le thème est le Jour et la Nuit).

Bien que Redon ait pu être rapproché des Symbolistes, son originalité réside dans la grande liberté avec laquelle il a su capter et exprimer l'indéfinissable mystère qui entoure chaque être humain, ce que Jean Selz traduit de la façon suivante: "... cet univers de l'inabsolu et de l'indicible qui n'apparaît que fortuitement dans nos songeries et nos songes, Odilon Redon l'a fixé dans toute sa vérité irrationnelle, apportant à l'art une nouvelle expression de la pensée poétique."⁷ Roseline Bacou caractérise par ailleurs son parcours pictural d'étonnant passage de "la Nuit à la Lumière."⁸ Son œuvre influencera les Expressionnistes, sensibles à l'atmosphère dramatique des "Noirs" et les Surréalistes, qui mirent aussi l'accent sur l'expression de l'inconscient.

Parallèlement à son activité artistique, Redon a toujours écrit, sous forme de notes personnelles et dans une correspondance suivie avec ses amis et sa famille, écriture centrée sur son art, dans le souci de mieux cerner sa démarche plastique et également de la faire comprendre à autrui.

Ecrire est le plus grand art

Etant donné qu'il n'y a pas encore eu de publication globale des écrits de Redon,

⁷ Jean Selz, Odilon Redon, 90.

⁸ Roseline Bacou, Odilon Redon, Vol.1, 223.

cette étude s'appuie sur différents ouvrages: Critiques d'art,⁹ qui regroupe ses réflexions écrites sur les artistes contemporains de son époque, un recueil de notes personnelles intitulé A Soi-Même, ainsi que des lettres adressées à ses amis et à sa famille: Lettres inédites d'Odilon Redon à Bonger, Jourdain, Vines...,¹⁰ Lettres d'Odilon Redon, 1878-1916, Lettres... d'Odilon Redon... à Emile Bernard.¹¹

Même si Redon a choisi une carrière artistique, l'écriture tient une grande place tout au long de sa vie car c'est un moyen d'expression qu'il plaçait en haute estime: "Écrire est le plus grand art" (ASM, 39), déclare-t-il dans ses notes personnelles. Celles-ci écrites dans de nombreux carnets qui couvrent une cinquantaine d'années où il exprime ses fascinations, furent regroupées et publiées par sa famille après sa mort.¹² "Si j'avais poursuivi l'idée de le publier, ainsi que quelques copies de lettres, je l'eusse intitulé *A Soi-même*. Ce titre indiquerait une sorte de colloque fait seul" (LOR, 84). Cet écrit intime qui ne fait aucune mention des détails de sa vie quotidienne, et qui se distingue ainsi du journal, ne parle pas directement de la genèse au jour le jour de ses recherches ou de ses réalisations artistiques mais exprime plutôt des impressions personnelles, basées sur les éléments concrets de son existence (nature, objets, individus). Redon tente fréquemment d'y définir l'artiste, l'art et ce qui participe à sa genèse – mais ceci de façon généralisante et souvent métaphorique: "L'art est une fleur

⁹ Odilon Redon, Critiques d'art: Salon de 1868, Rodolphe Bredin, Paul Gauguin (Bordeaux, France: William Blake & Co. Editeurs, 1987) [cité avec la référence CA].

¹⁰ Odilon Redon, Lettres inédites d'Odilon Redon à Bonger, Jourdain, Vines... (Paris: Librairie José Corti, 1987) [cité avec la référence LiOR].

¹¹ Lettres de Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Odilon Redon... à Emile Bernard. Vol 1. (Bruxelles: Editions de la Nouvelle Revue Belge [sic], 1942 [cité avec la référence EB].

¹² Dans son article "Redon, écrivain et épistolier," Dario Gamboni souligne qu'au décès de Redon sa famille a effectué une sélection de ses textes lors de leur publication et que malheureusement leur chronologie n'a pas été toujours respectée, cependant "s'il [Redon] avait eu le temps de rédiger son livre, [il] aurait sélectionné, coupé, transformé et arrangé les textes dont l'état original nous importe tant," Dario Gamboni, "Redon, écrivain et épistolier," Revue de l'Art 48 (1980): 69.

qui s'épanouit librement hors de toute règle..." (ASM, 77). Il donne son opinion sur les guerres de son temps, médite sur la nature, et les mots "mystère," "sacré," "univers" scandent son écrit, car l'artiste se révèle fasciné par des notions chères aux écrivains symbolistes. Redon se questionne aussi sur la portée artistique d'autres peintres, contemporains ou non: Rubens, Delacroix, Degas, Moreau, Cazin, entre autres. Ses notes personnelles sont un moyen pour lui de saisir et de comprendre le monde dans lequel il évolue, probablement pour compenser au départ la non-reconnaissance artistique à laquelle il est confronté. En effet cet artiste a besoin du monde pour entretenir sa réflexion, comme il le signale à un ami: "Comment faisait-on pour cultiver son esprit quand il n'y avait pas de livres? On regardait l'univers et la terre. Et, dans la lecture qu'on faisait de cet ouvrage l'homme formait le chapitre le plus émouvant" (ASM, 61).

Le recueil Critiques d'art, qui parle du Salon parisien de 1868, et offre des réflexions consacrées à Bresdin (datées de 1869 et 1908), comprend également deux lettres de grande importance puisque Redon y présente sa vie telle qu'il la voyait. Elles en révèlent en effet les diverses étapes, expliquent ses choix artistiques et méditent son esthétique. La première lettre, écrite en 1894 pour son ami d'alors Edmond Picard,¹³ sera en effet complétée d'une lettre du même style adressée en 1909 à son ami hollandais André Bongger,¹⁴ collectionneur d'art, en vue de sa publication dans la revue hollandaise *Van Onzen Tijd*.¹⁵ La seconde lettre comprend un bilan beaucoup plus élaboré que la première, évocation d'un homme devenu artiste reconnu: "Toutes les erreurs de la

¹³ Odilon Redon, "Confidences d'artiste." Critiques d'art, 33-42 [cité avec la référence LPCA]. Edmond Picard, avocat et écrivain belge joua un rôle important dans le développement du mouvement symboliste en Belgique. Cette lettre avait été rédigée en vue d'une conférence que Picard devait donner lors d'une exposition de fusains de Redon en juin 1894.

¹⁴ Odilon Redon, "Confidences d'artiste," A Soi-Même, 9-29 [cité avec la référence LBCA].

¹⁵ Texte repris plus tard à l'occasion d'une exposition de ses œuvres en janvier 1913.

critique commises à mon égard, à mes débuts, furent qu'elle ne vit pas qu'il ne fallait rien définir, rien comprendre, rien limiter, rien préciser, parce que tout ce qui est sincèrement et docilement nouveau... porte sa signification en soi-même" (LBCA, 26). Il s'agit d'une "lettre-article," dont l'écriture se rapproche de l'autobiographie, geste nécessaire à Redon à la fin de sa vie pour rationaliser son parcours artistique.

Si les notes sont infiniment utiles à sa méditation personnelle pendant la période où il n'est pas reconnu, les lettres qui ont été publiées lors de sa notoriété lui sont d'une très grande importance puisqu'avec sa famille, ses amis et surtout avec André Bonger, il partage ses théories esthétiques, sa philosophie de vie et recherche fréquemment une approbation d'autrui.

Comme dans sa production plastique qui se divise en deux parties bien distinctes, nous trouvons deux tendances dans ses écrits. La première correspond au début de sa carrière, période dite "des Noirs," où il est isolé et non reconnu, époque des théories artistiques et philosophiques rédigées sous forme de notes personnelles, écrit donc non dirigé vers autrui. Bien que son art, à cette époque, n'évoque que des cauchemars, des monstres, esthétique de l'inconscient dans ses manifestations apparemment sombres, ses écrits ne sont en rien l'expression d'idées pessimistes, de destruction, d'horreur comme chez son contemporain symboliste Baudelaire. Redon tente à cette époque de saisir à l'écrit la portée, la valeur, la signification de tout ce qu'il vit et entrevoit psychiquement et n'envisage jamais le suicide comme une solution à ses angoisses, même s'il affronte la mort sans détour, la nommant "la fin inéluctable" (ASM, 119).¹⁶ L'écrit est utilisé dans

¹⁶ Cependant, le peintre belge Henri Evenepoël parle des frères Redon et de leurs idées suicidaires dans une lettre à son père datée du 21 mai 1894: "Arrivés à Paris, ils ont été pris tous deux par cette idée fixe qui hante beaucoup de jeunes intellectuels à leur arrivée dans la grande ville, l'idée du suicide. Ils en ont

cette première phase à des fins de réflexions globales.

Vers 1890-1900, lorsque l'originalité de son œuvre commence à être reconnue, Redon s'explique sur son art, car cette reconnaissance par le public provoque une prise de conscience renouvelée du travail effectué et entraîne un désir de rationaliser son parcours artistique et de le conceptualiser pour autrui. La deuxième phase est ainsi celle d'un écrit qui complète la réalisation concrète de son travail artistique et qui l'aide au niveau de l'élaboration théorique de son geste plastique.

En fait, tous les écrits de Redon représentent une quête personnelle et un approfondissement de ce "soi-même" qui l'obsède. En effet, au début, l'écrit compense son exclusion du milieu artistique, et les notes prises à cette époque qui observent le monde à la fois visible et psychique, l'aident également à prendre conscience de ses convictions artistiques et à en élaborer des théories provisoires **(1)**. Une fois reconnu, Redon exploite l'écrit pour défendre son art, justifier son orientation plastique au public et surtout rendre hommage à ceux qui ont contribué à sa réussite **(2)**. Notons cependant que, reconnu ou non, Redon évoque surtout à l'écrit son travail qu'il offre à l'autre et ne cesse d'amoindrir l'évocation de sa propre personne **(3)**. Ainsi, face à la difficulté qu'il éprouve à s'affirmer, l'écrit l'aide à réaliser une quête ontologique en méditant sur les réalités et les intuitions qui composent son univers **(4)**. Si le monde présente de nombreuses dualités, Redon ressent le besoin de les réunir pour dépasser toute tentation de fragmentation ou d'aliénation et pour dépasser la stricte matérialité de l'existence **(5)**. Enfin, à la fin de sa vie, au cœur de sa renommée artistique, l'écrit est là pour exprimer

réchappé, mais leurs caractères et leurs visions les portent toujours à cette pensée de la mort qui fait qu'Odilon Redon la caresse constamment et a fait de cette figure jusqu'ici repoussante, un visage ami et doux couronné de roses," Henri Evenepoël, Henri Evenepoël à Paris. Lettres choisies 1892-1899, 83.

sa joie et effectuer une analyse rétrospective de sa vie. Il s'agit de l'aboutissement d'une quête où l'écriture a joué un rôle déterminant puisqu'elle l'a mené d'un certain désarroi à un sentiment de plénitude, transformation que Redon tient à partager en généralisant sa pertinence et sa faisabilité (6).

1. L'œuvre non reconnue: évocation du mystère de l'existence et concrétisation de son esthétique plastique

L'isolement imposé à Redon par le milieu artistique au début de sa carrière ne provoque pas à l'écrit frustration, révolte ou tentative frénétique d'explication de son esthétique. Contrairement à Gauguin et à Van Gogh dont les écrits expliquent leur activité picturale et la revendiquent directement face à l'autre, public ou confident, le geste scriptural de Redon se situe, pendant la première période, hors de toutes considérations pratiques de son travail. Certes, en termes généraux, Redon prône chez l'artiste une attitude qui privilégie une idée personnelle plutôt que celle admise par l'Académie, attitude qui garde un équilibre entre réalité et imagination, comme Gauguin: "Le sculpteur sur bois... libre de tout[e] école" (LP, 85). Mais cette exclusion forcée entraîne chez Redon une introspection scripturale où il médite plutôt sur la condition humaine et sur le sens de l'univers que sur ses préoccupations matérielles quotidiennes.

Redon "s'exile" dans un monde intérieur à l'aide de ces premiers écrits et observe son environnement comme font les autres peintres, mais sans évoquer d'éventuelles transpositions picturales ou commenter ses dessins. L'écrit s'intéresse à la réalité de l'autre, des choses de la terre qu'il observe méticuleusement et dont il loue la beauté, le mystère et la puissance: "J'aime la nature dans ses formes; je l'aime dans le plus petit brin d'herbe, l'humble fleur, l'arbre, les terrains et les roches, jusqu'aux majestueuses cimes de monts" (ASM, 104). Il personnifie même cet environnement lorsqu'il lui

adresse son émerveillement:

Cher et vaste pays que j'admire et qui tant m'émeut... éveille en moi la force et la confiance.... O montagne... Ta lisière... est voisine du ciel où chacun peut s'inspirer et s'élever. Montagnes et nuages, même région d'idéal et de rêveries!
(ASM, 74)

Sans échange artistique dans cette première phase de l'écrit, Redon oriente ses méditations vers les éléments naturels qui l'entourent dans la splendeur de ce que Moreau appelait "l'énigme," énigme vécue pourtant ici de façon métaphysique et sensuelle. Il se met aussi en quête de la Vérité de cette terre et d'un univers dont la "logique" lui échappe cependant malgré ses merveilles. Il tente de concrétiser l'indéfinissable de l'existence pour mieux se situer non seulement en tant qu'être humain dans un monde qui l'intrigue mais aussi en tant qu'artiste dans une recherche esthétique novatrice partagée d'ailleurs par d'autres artistes de son époque – comme, par exemple, Emile Bernard:

J'ai déjà dit que l'art supérieur a comme base le symbole et, partant, le mystère. Là où toute philosophie envisage, par une analyse scrupuleuse, une famille d'idées incessantes, se déduisant les unes des autres, l'Art ne voit qu'un grand tout, un cosmos humain et divin, un double monde, matériel et céleste, qu'il s'agit d'exprimer par les seuls moyens dont il dispose.¹⁷

Chez Redon, tout doit être acceptation et accompagnement du mystère de la vie. C'est ainsi qu'il reste disponible au monde qui l'entoure pour l'explorer à sa façon, mettre en valeur les êtres ou objets les plus humbles pour compenser une solitude forcée quoique assumée.

Par ailleurs, ressentant probablement son exclusion artistique comme injuste, l'écrit de Redon est bien souvent une revendication d'une plus grande équité dans le monde où il évolue, d'une réévaluation des valeurs acceptées dans sa société. Il rend

¹⁷ Emile Bernard, Lettres de Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Odilon Redon... à Emile Bernard, 135.

ainsi justice aux êtres qui n'ont pas la place qu'ils méritent (la femme, les vieillards, les pauvres) en leur en attribuant une dans ses écrits: "... la femme est notre annonciateur suprême," déclare-t-il par exemple (ASM, 52). La misère de beaucoup d'enfants est loin de le laisser indifférent et l'écrit exprime sa compassion: "Mes plus pures amitiés sont parmi vous, pauvres enfants, qui vivez dans la rue..." (ASM, 59). Artiste, mais aussi philosophe humaniste, Redon ne cesse de méditer dans l'ombre, de conceptualiser un monde meilleur, mais sans chercher à l'imposer à qui que ce soit. L'écrit qui l'aide à réorganiser un monde social qui le déroute, mais aussi à mieux en saisir la richesse qu'il voit au sein du mystère des choses, lui permet de (se) stabiliser et de mieux théoriser la logique de ce qui est.

En effet, même s'il ne l'avoue pas dans ses écrits du début, le vide ressenti par l'absence d'amateurs de son art provoque un malaise que Redon reconnaît plus tard dans une lettre à Bonger en 1909: "Il y a certains silences qui me sont pénibles" (LiOR, 169). L'écrit est alors nécessaire pour contrebalancer l'absence d'interlocuteurs, car Redon s'en crée fréquemment en s'adressant obliquement aux autres artistes, poètes, peintres ou musiciens: "Peintres, allez donc voir la mer. Vous y verrez les merveilles de la couleur et de la lumière, le ciel étincelant.... Poètes, allez voir ce rivage. Vous aurez à chanter le mystère de l'infini... Musiciens, allez entendre son harmonie" (ASM, 50). Pourtant l'écrit ne semble pas adéquat à ce désir de combler totalement l'absence de récepteur de son travail. En effet, les critiques et les appréciations de son travail se faisant rares, Redon éprouve une difficulté à se cerner en tant qu'artiste et donc à s'affirmer personnellement, ce qui se voit sans doute par l'utilisation du pronom "on" qui domine son expression du début: "On ne juge les autres que relativement à soi.... On ne vit que

par les images...” (ASM, 41). En effet, Heidegger caractérise l’utilisation de ce pronom comme un moyen de ne pas prendre responsabilité de ses actes: “Le ‘on’ se mêle de tout, mais en réussissant toujours à se dérober si l’être-là est acculé à quelques décisions... Le ‘on’ reste donc celui qui, dans l’existence quotidienne, *décharge* l’être-là.”¹⁸ C’est peut-être pour cette raison que Redon oriente son écrit vers une recherche ontologique de l’existence afin de mieux la saisir dans sa dimension généralisée et surtout pour arriver à se définir par rapport à celle-ci, à défaut de ne pouvoir le faire par rapport au milieu artistique. Dans sa solitude, il observe à l’écrit, et dans ses moindres manifestations, un monde qui le déconcerte, qui le pousse à le rationaliser, donc à mieux se cerner en le cernant.

Au cours de cette première phase de l’écrit, même si Redon n’évoque aucunement sa production personnelle, il ressent pourtant la nécessité d’évoquer sa conception de l’art en général, en le faisant d’une manière indirecte à partir du travail d’autrui comme dans son compte rendu du Salon de 1868: “Avouons-le donc, nous sommes ici [à propos du peintre Fromentin] en présence d’un droit perdu qu’il nous faut reconquérir: le droit de la fantaisie, de l’interprétation libre de l’histoire” (CA, 61). Ainsi, s’il rend également hommage à Chevreuil, Corot, Daubigny, Pissarro, c’est parce qu’il trouve dans leur travail ce qu’il estime essentiel “à toute belle œuvre: modelé, caractère, ordonnance, ampleur du plan, pensée, philosophie” (CA, 48). Et c’est ainsi, à nouveau à travers le jugement qu’il porte sur les autres peintres qu’il affirme sa vision de l’artiste qui se passe de la présence d’autrui, en particulier de la réception de son travail artistique. Il désapprouve en effet le travail de ceux qui, comme Ingres, Poussin, David sont à ses

¹⁸ Martin Heidegger, *L’Être et le temps* (Paris: Editions Gallimard, 1986) 159.

yeux “[l]’incarnation de l’art officiel” – et donc d’un art fondé sur l’approbation, la dépendance (ASM, 147). Il est essentiel pour Redon que l’artiste s’écarte de toutes conventions et investisse librement ses propres aspirations dans son travail, comme l’avait fait son maître Bresdin: “Ce qu’il a voulu, ce qu’il a cherché n’est autre chose que nous initier aux impressions de son propre rêve” (ASM, 165). Mais ceci permet finalement à Redon d’imprégner son œuvre d’une vérité fondamentale qu’il apprécie, et qu’il reconnaît chez son prédécesseur Delacroix: “Dans tout ce qu’il a peint, on sent la présence de l’homme” (ASM, 182). C’est ainsi qu’il réprovoque le travail de Manet qui a, selon lui, le défaut “de sacrifier l’homme et sa pensée à la bonne facture, à la réussite d’un accessoire...” (LP, 55). Voici donc une réflexion écrite qui s’appuie sur le travail d’autrui pour rendre explicite la façon dont il envisage le travail de l’artiste en général, et, implicitement, celui qu’il devient. Se sentant condamné au silence par la critique artistique, il s’arroge alors le droit de parler en continuant à s’intéresser à l’art de l’autre.

Mais ce genre d’écrit qui juge les autres artistes n’est pas, en fin de compte, à privilégier pour Redon, car il remet en cause la façon dont chaque individu se place par rapport à autrui. Il est en effet toujours à la recherche d’une grande objectivité dans son appréciation des autres, ressentant d’ailleurs la difficulté de cette démarche: “On ne juge les autres que relativement à soi, en les comparant à soi, au lieu de ne les envisager que par rapport à la vérité” (ASM, 41). Tout en restant attentif aux “autres” peintres, il évite de trop se placer par rapport à eux, car lui-même estime se situer dans la mouvance, le mystère, l’invisible, le non-maîtrisable de l’existence: “Toutes les autres [peintures] résident en puissance dans l’inconnu, dans le mystère des virtualités d’autrui qui pourront éclore” (ASM, 49). Pour Redon, rien n’est assurance, immobilité; tout est en perpétuel

changement et juger l'autre serait le fixer trop injustement dans une finitude peut-être valable à un moment donné, mais dépassée à un autre. Autant l'écrit lui est nécessaire pour contrebalancer une situation délicate, l'aider à s'assurer une stabilité en explorant le monde social et artistique, cosmique et terrestre et en affirmant ses idées plastiques par rapport aux autres artistes, autant Redon se heurte à la caractéristique principale de l'écrit qui, en concrétisant la pensée, la fixe.

Pourtant, il n'y a pas de doute, cette écriture effectuée en solitaire, sorte de long monologue scriptural, procure à Redon l'illusion de saisir un monde qui lui est mystérieux et d'appartenir à une société qui l'exclut: "... partout où l'on pense et existe, on est quand même en présence de la vie, en face des mêmes maux et des mêmes fatigues" (ASM, 47). Différence et similarité, séparation et comparabilité, l'écrit des débuts artistiques est ainsi une méditation libre, originale, centrée sur l'exploration des mystères de l'existence d'un homme qui ne cesse d'être artiste. Cette écriture se rapproche des carnets de Valéry qui d'après Girard, "lui étaient prétexte à un exercice de pure intellectualité et à une recherche de sa propre esthétique."¹⁹ Cette démarche aide indéniablement Redon à compenser l'absence d'interlocuteurs directs et à concrétiser indirectement ses idées artistiques. Cette réflexion effectuée dans la solitude est pourtant basée sur une altérité concrète ou humaine, ce qui donne peut-être à Redon la sensation d'appartenir à une société qui l'a mis à l'écart.

2. Reconnaissance de l'œuvre: défense du travail et ouverture aux autres

Au moment où le travail de Redon trouve preneur dans les années 1890, son écrit s'ouvre directement à autrui pour défendre son esthétique plastique. De plus il oriente

¹⁹ Alain Girard, *Le Journal intime*, 21.

aussi son écriture vers ceux qui avaient contribué à sa réussite; cette riche correspondance le libère d'une exclusion probablement plus pénible que celle qu'il admettait.

Il n'a en effet pas cherché à se défendre à un moment où il ne pouvait être reconnu, admettant le côté difficilement maîtrisable de toute reconnaissance artistique:

Une œuvre d'art sincère ne paraît qu'à son heure; pour être bien comprise, il lui faut son moment: tel maître a fait son œuvre trop tôt, tel autre trop tard; il est rare qu'une gloire heureuse grandisse librement autour du génie, surtout en notre temps... (ASM, 184)

Ainsi, dès que son art acquiert une certaine notoriété, l'écrit devient tout naturellement un moyen de mieux expliquer son travail et son attitude des premières années. Il décrit par exemple avec précision la façon dont il crée: "je sens une ébullition mentale venir; j'ai alors besoin de créer de me laisser aller à la représentation de l'imaginaire" (LP, 38), et se sent dans l'obligation de fournir les raisons de ses choix antérieurs (fusains, lithographies, copies de la nature). C'est avec une certaine insistance même qu'il tient à accomplir cette démarche, signalant à Bongers en 1909 lors de la publication de notes sur sa vie dans la revue *Van Onzen Tijd*:²⁰ "Je vous envoie par la même occasion la suite à mes notes. Il ne me reste encore à vous faire parvenir que deux ou trois feuillets, pour achever ce que j'avais écrit en 1898, en vue de la publication d'un catalogue, tout cela pour me défendre, et défendre mes fruits" (LiOR, 176). Cette défense, insistante mais authentique, est pourtant synonyme de la gratitude qu'il éprouve: "la grande affaire est de savoir nos ouvrages compris, appréciés, désirés" (ASM, 121). Ainsi, même s'il estime que l'artiste ne doit rien attendre du public, il admet que la reconnaissance lui est douce,

²⁰ Ces notes ont été rédigées en 1898 pour un catalogue que préparait André Mellerio et qui fut publié en 1913. Ce sont ces notes qui seront reprises en janvier 1909 par Bongers.

même essentielle. Il semble ainsi que chez Redon autrui conditionne jusqu'à un certain point son écrit et sa pensée.

Cette reconnaissance de son œuvre le conduit même plus loin, le poussant à admettre l'impact d'autrui sur son travail antérieur. En effet, Redon ne cesse d'exprimer sa gratitude aux individus qui, selon lui, ont participé à sa réussite, remerciant ceux qui ont valorisé "le petit," "l'humble," "l'oublié." "Il y a, écrit-il à un ami en 1891, du courage aussi, il est rare, à montrer envers beaucoup, envers tous, la défense de l'oublié" (LOR, 17). Bien que Redon n'ait cessé de revendiquer à l'écrit son indépendance artistique et d'affirmer le peu d'importance de l'autre dans l'appréciation de son travail, les encouragements et les approbations d'autrui sont en fait grandement appréciés: "Vous me restez fidèle. Je me sens moins seul quand vous m'écrivez" (LiOR, 66). Cette reconnaissance renforce sa conscience d'exister et lui procure finalement un apaisement: "Je reçois toujours une approbation comme le garant d'un écho de ma sensibilité même, où je me tranquillise avec douceur" (LOR, 102). L'autonomie qu'il revendiquait n'était peut-être finalement qu'un moyen de contrebalancer son exclusion liée à ses débuts artistiques. L'autre, pourtant, ne prédétermine rien: sa gratitude, réciproque d'ailleurs, appartient à une logique de la post-production plastique.

Si Redon rend hommage à ceux qui l'ont encouragé dans sa démarche artistique une fois assumée, il remercie aussi ceux qui ont été à la genèse de son travail, comme son premier professeur qu'il rencontra vers l'âge de quinze ans: "Je me suis guère départi, depuis, des influences de ce premier maître romantique et enthousiaste... C'est avec lui que j'ai connu la loi essentielle de création" (LB, 17). En effet, Redon tient à insérer l'autre, récepteur du travail ou promoteur initial, dans le plaisir de sa réalisation

artistique, attitude qui révèle sa profonde générosité: “Et, à dire vrai, comprenez-le, cet art m’a donc tout fourni par vous qui le possédez: la joie de le faire, où s’ajoute celle que je sais faire aux autres...” (LiOR, 98). La présence d’un public rassure Redon mais cet artiste qui aime créer ne se considère pas le créateur unique de son travail; il est un élément de la chaîne artistique qui comprend, pour lui, ceux qui l’ont inspiré, encouragé, et ceux qui accueillent son travail: “L’Art, pour lui, affirme Huyghe, est l’expression d’une âme particulière, de sa vision et de ses songes propres, d’un individu qui livre son unicité aux autres pour les enrichir.”²¹

Notons aussi que, tout comme Théo qui était juge du travail pour Van Gogh, Bonger le devient pour Redon lorsque son œuvre trouve un public. En effet, même si son parcours s’était effectué en grande partie dans la solitude – 30 ans – et sans chercher à être reconnu et continuant à revendiquer son indépendance du début – “Oh non, rien ne me détournera d’un travail d’art pour moi-même” (LiOR, 28) – l’assentiment de l’autre est parfois demandé: “J’ai peut-être abusé du rouge. Vous me le direz” (LOR, 81). Et, implacablement, l’approbation d’autrui s’accompagne d’une gratitude face à ce qui, enfin, peut être partagé: “Croyez aussi qu’une autre force est toujours fournie au chercheur solitaire quand il éveille une nouvelle sympathie, car chaque écho entendu est assurément pour lui un accroissement de certitude en même temps qu’une bien douce récompense” (LOR, 13). Si, pour Redon, au départ, on n’est jamais artiste pour l’autre, car l’artiste doit privilégier son propre instinct, il tente parfois par l’écrit de persuader son destinataire que le rôle de l’artiste n’est pas d’imposer au public une esthétique mais d’en suggérer une: “Je voudrais vous convaincre que tout ne sera qu’un peu de liquide noir

²¹ René Huyghe, “Redon le voyant,” Odilon Redon, 1840-1916, ed. Gilberte Martin-Méry, René Huyghe et Robert Coustet (Bordeaux: Galerie des Beaux-Arts, 1985) 18.

huileux, transmis par le corps gras et la pierre, sur un papier blanc, à seule fin de produire chez le spectateur une sorte d'attrance diffuse et dominatrice dans le monde obscur de l'*indéterminé*" (LOR, 30). L'attitude de Redon vis-à-vis d'autrui peut être considérée comme équivoque dans la mesure où il nie la nécessité d'avoir un public, alors qu'il reconnaît ensuite que son geste d'artiste implique une logique de la réception et de la réciprocité. L'annihilation de la notion de récepteur au début lui a probablement permis de se libérer du poids du refus de son travail et de se réaliser plus pleinement au niveau artistique à un moment critique de son développement.

Ses écrits personnels nous révèlent donc que l'autre – chose, être humain, notion abstraite – lui a été nécessaire au début, ceci dans une relation plutôt méditative lui ayant permis d'affirmer en solitaire sa vision du monde et ses théories artistiques. Par la suite la correspondance qui se développe concrétise l'importance du destinataire dans la logique de la réception de son travail artistique, et celle de l'échange de ses théories symbolistes, méditées face à l'autre, et très ouvertement: "Je reçois à l'instant votre lettre inquiétée, et combien elle me touche; j'en suis ému dans ma solitude où je me sens si seul et si peu de chose" (LOR, 23). Mais, finalement, Redon révèle très explicitement l'importance d'autrui dans sa réalisation personnelle à la fin de sa vie (en 1912):

Trop faible pour la lutte, ou la dédaignant peut-être, j'ai attendu; j'ai mis au dehors, comme j'ai pu et quand les circonstances s'offraient, des ouvrages qu'on aimait autour de moi dans un petit cercle. Je crois qu'ils ont plaidé ma cause au loin beaucoup mieux que je ne l'eusse fait moi-même. Ce sont eux qui m'ont frayé la route et qui racontent mon histoire. (ASM, 121)

Redon ne provoque pas le rapport à l'autre, à l'être humain, car il sait que le lien d'altérité est mouvant, relatif: l'autre, le public, est là ou n'est pas là, et Redon rappelle à Emile Bernard: "Pas un artiste, fût-il prophète, ne peut concevoir ou prévoir l'art de

demain. Il fait le sien au jour le jour, avec la nécessité infinie pour soutien.²² Redon a donc laissé venir le public vers son œuvre, comme lui-même auparavant s'était laissé imprégner par le mystère et la gloire de toute chose qui l'entourait, y compris la substance même de son geste pour y puiser ensuite son énergie: "... l'artiste cède aussi... aux exigeants pouvoirs de la matière qu'il emploie... La matière révèle des secrets, elle a son génie..." (ASM, 128). Sensible aux choses du cosmos, petites ou grandes, Redon sait ainsi de plus en plus s'imprégner de la splendeur de la présence de l'autre, mais préfère attendre un moment plus propice où son moi – son "soi-même" – et l'autre pourront entrer en communion. Son rapport à l'autre devient ouverture totale aux humains, gratitude, amour, compassion. Ainsi, dans la dernière lettre qu'il enverra à Bonger six mois avant sa mort, découragé face aux conflits de la première guerre mondiale, il lui demande dans un ultime recours d'être son messager devant l'Éternel: "Quand vous monterez sur la dune, regardez la mer et son infini en pensant à moi, et dites à tous les dieux sous l'égide de l'Éternel, d'avoir pitié du cœur des hommes" (LiOR, 238).

Si l'écriture de Gauguin et de Van Gogh est dès le début dirigée vers autrui, recourant à l'autre dans la poursuite de leur pensée et de leur œuvre, Redon au contraire accepte l'isolement, sachant comme Moreau s'isoler au profit d'une riche réflexion sur l'art et l'être. Ainsi, même si Redon ne recherche pas absolument à établir un lien d'altérité concret, il est à l'écrit en constante communion avec eux et admet leur rôle indispensable dans la poursuite de sa pensée philosophique et esthétique. Le geste scriptural qui exprime la logique de son travail, et surtout la reconnaissance qu'il ressent face aux êtres qui ont été importants dans son parcours, le décharge paradoxalement de la

²² Odilon Redon, Lettres de Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Odilon Redon... à Emile Bernard, 147.

pleine responsabilité de sa réussite – réussite qu’il considère comme une cocréation. C’est ainsi que sa propre personne reste toujours en retrait lorsqu’il cherche à définir l’ontologie qui sous-tend son geste d’artiste.

3. Autoportrait paradoxal: effacement et séduction

L’écriture de Redon tend à effacer constamment la représentation de sa personne aussi bien au niveau des notes strictement personnelles que dans ses lettres. S’agit-il d’une difficulté à se cerner, d’une pudeur à s’exprimer ou d’une stratégie déguisée de séduction?

Au début de sa carrière, nous l’avons vu, Redon est spectateur solitaire de la vie qui l’entoure, son écrit est ainsi le produit de son observation du monde, et cette expression s’oriente d’ailleurs le plus souvent vers une globalisation de facteurs pris en considération. Le “je” est rare sauf dans quelques passages de ses notes: “Je n’ai vraiment aimé la peinture et mon art que lorsque... après des efforts en plusieurs sens, j’ai senti, je ne dis pas la virtuosité, mais tout ce que me donnaient d’imprévu et de surprises mes propres inventions” (ASM, 35). Il appuie en effet rapidement sa réflexion sur le dire d’autrui: “J’ai lu quelque part que le pouvoir de mettre ainsi dans un ouvrage plus de signification qu’on désirait soi-même... n’est donné qu’aux êtres de sincérité...” (ASM, 35). C’est d’ailleurs souvent un écrit impersonnel qui se rapproche parfois des maximes: “Il est certaines choses du coeur qu’il faut subir...” (ASM, 51). Il privilégie une association à l’autre qui prend des proportions surprenantes: “Ne nous décourageons pas, voyons un peu les autres et nous verrons qu’ils ont tous une large part de tribulations et d’ennuis” (ASM, 37). De même lorsque Redon écrit à la veille d’être reconnu en 1887 le texte suivant, il révèle un être qui peut se définir mais en envisageant toujours son

image par rapport à des notions en grande partie extérieures à lui-même:

Voici les derniers mots qui m'expliquent et me résument: L'œuvre d'art naît de trois sources, de trois causes: De *la tradition*... De *la réalité*, ou en d'autres termes de la Nature,... Enfin de notre *invention personnelle*, de l'intuition originelle qui combine, résume tout... (ASM, 183)

Pendant cette période d'isolement relatif, Redon évite en général de s'autoreprésenter et éprouve même, peut-être, une difficulté à affirmer une quelconque image de lui-même.

Lorsqu'il commence à être reconnu dans le milieu artistique, même si son écriture épistolaire est ouverte aux autres, il maintient malgré tout, malgré lui peut-être, cette tendance à l'effacement de soi et s'abstient toujours de se mettre en avant, réitérant parfois sa difficulté à se dévoiler à autrui. Il refuse parallèlement, nous l'avons déjà noté, de révéler la genèse de son geste artistique "Je ne puis dire ce qu'ont été mes sources" (ASM, 104), ce qui témoigne d'une même tactique, voulue ou involontaire, et se réfugie derrière son art et ses idées. Redon dissimule ainsi l'homme, désirant n'exprimer que ce qui concerne son art. Il précise ainsi en 1913 lors d'une conférence: "... j'écris ici impassionnellement, sans rien d'altier, rien de ma personne, mais avec le désir de la soustraire.... Je poursuis donc le cours de ce récit pour... ceux qui m'approuveront dans la tâche et qui sauront voir aussi qu'elle est toute simple" (ASM, 123). De plus, cette persistance à rendre hommage à ceux qui l'ont aidé révèle à nouveau une attitude d'effacement de sa personne.

Redon accepte cependant de se raconter dans deux textes qu'il écrit respectivement en 1894 pour son ami Picard et en 1909 pour Bongier. Ces deux écrits s'apparentent à de petites autobiographies dans la mesure où ils révèlent avec précision les différentes étapes de sa vie et, paradoxalement, comme le signale Roseline Bacou: "Nul n'a mieux parlé de Redon que Redon lui-même, observateur lucide et écrivain de

race.”²³ Nous constatons cependant dès le début qu’il évite à nouveau de dévoiler complètement sa personnalité, affirmant caractéristiquement la pertinence surtout de l’invisible et du métaphysique: “Tous les dehors montrent une âme” (ASM, 57).

La première lettre à Picard est un récit simple qui respecte les événements chronologiques de sa vie. Il donne l’image d’un individu ordinaire, honnête qui éclaire le lecteur sur son parcours artistique et sur son tempérament: “je suis d’humeur casanière” (LP, 40), déclare-t-il, ce qui n’implique aucune asocialité, aucune hostilité envers l’autre. Il y donne une image rassurante de lui-même, d’un homme qui est loin de l’artiste qu’on pourrait imaginer torturé, compliqué, déprimé, puisqu’il n’exprimait dans ses dessins que monstres et cauchemars. Cependant à la fin de cette lettre, la gêne d’avoir parlé de lui-même apparaît. Il minimise alors son autoportrait et demande à Picard de jouer en sa faveur l’intermédiaire auprès du public: “Avec si peu d’événements là contés, il faudra toute votre éloquence si lucide, lumineuse, incisive... pour faire de ce récit, sans aventures, quelque chose” (LP, 42). L’autoportrait scriptural élaboré ici est court et d’une grande modestie, car il s’agit pour lui de rendre compte d’abord du parcours professionnel effectué, puis de le rationaliser comme première prise de conscience de son individualité d’artiste. C’est un écrit sincère mais qui reste malgré tout très réservé quant à l’évocation des complexités psychologiques, morales et spirituelles que vit Redon. Le commentaire de Robert Coustet, tout en reconnaissant la valeur de ce témoignage – “[ce texte] donna au peintre une occasion de proposer à la critique des références sérieuses capables d’éviter les jugements hâtifs et les interprétations abusives”²⁴ – comprend évidemment à quel point cet écrit cherche à se limiter à un essentiel esthétique plutôt

²³ Roseline Bacou, *Odilon Redon*, Vol. 1, 227.

²⁴ Robert Coustet, “Introduction,” *Critiques d’art*, 12.

qu'anecdotique, banalement humanisé.

Par contre, la lettre à Bongér écrite quinze ans plus tard est beaucoup plus élaborée que la première, et Redon y affiche d'entrée son principe artistique fondamental: "J'ai fait un art selon moi" (LB, 9). Ce texte révèle un individu assuré, libre, qui affirme plus facilement ses convictions et justifie les particularités de son écrit: "Les notes que je formule ici aideront plus à la compréhension de cet art que tout ce que je pourrais dire de mes concepts et de ma technique" (LB, 9). Il y développe les mêmes éléments que dans la lettre à Picard mais d'une façon plus détaillée quand il s'agit de son enfance; une certaine pudeur reste, mais cède la place à un besoin de discret épanchement. C'est un homme qui ne semble plus craindre la critique ou qui a mieux saisi les diverses influences de son passé dans son art. Il n'hésite pas alors à révéler des idées personnelles sur la mouvance mystérieuse de l'être humain et du monde dans lequel il évolue, mais privilégie à nouveau les pronoms "nous" et "on:" "Nous naissons tous avec un autre homme en nous, en puissance, que la volonté maintient, cultive et sauve – ou ne sauve pas. On ne sait point, on ne saura jamais, ce qui fait que celui-ci devient artiste, cet autre un financier..." (LB, 25). Il faut comprendre que Redon signale explicitement à son ami Frizeau que cette lettre n'est pas destinée à dévoiler sa personne intime: "... je me suis bien promis de n'y mettre que ce qui se rallie à mon art, et à ses commencements" (LOR, 98). Si épanchement il y a, on comprendra qu'il reste finalement souvent synonyme de cette pudeur du texte de 1894! A nouveau Redon privilégie l'artiste plutôt que l'individu, ceux qui l'ont aidé dans sa carrière plutôt que son initiative personnelle: "Je dois donc aux entretiens de cet ami [Clavaud], d'une intelligence si lucide, les premiers exercices de mon esprit et de mon goût" (LB, 19). L'écrit persiste donc à minimiser toute tentation

de théâtralisation de sa personnalité, toute mise en scène triviale ou anecdotique – la conception même de l'intime est sans doute ici en jeu.

Voici donc deux récits autobiographiques concis mais strictement limités au travail artistique et qui montrent donc une difficulté à extérioriser sa personne intime. Ce phénomène est cependant fréquent dans l'écriture personnelle que Thomas Clerc qualifie entre autre d'"inévitables phénomènes d'autocensure... liés à des questions de pudeur qui limitent le champ de la vérité mais soulignent la sincérité de l'auteur...",²⁵ ce que Redon avoue d'ailleurs dans ses notes: "C'est que j'éprouve de l'impudeur à formuler mon désir" (ASM, 102). Ce style qui évite l'autoreprésentation se retrouve aussi au niveau de la correspondance avec ses amis, lieu où il craint toujours de trop s'épancher: "... votre lettre est venue me toucher bienfaisamment, qu'elle soit l'excuse de celle-ci où je me confie, trop, peut-être..." (LiOR, 63), confie-t-il à Bonger. Et la crainte d'ennuyer son destinataire est souvent signalée: "Cette lettre est donc le déversoir d'une longue contrainte de l'expansion, je ne voudrais pas vous ennuyer" (LiOR, 237). Peut-on parler ici d'une microintimité, d'une conception de l'ouverture à l'autre qui, dans le geste même d'un effacement, d'une discrétion, révèle aussi une profonde sincérité, les traces d'un aveu même? Il nous semble que l'équation reste certes complexe.

Comme Van Gogh, Redon est un artiste qui ressent une gêne face à l'expression de l'admiration de l'autre, et qui corrige celle qui lui est octroyée. Il peut ainsi lui arriver de donner à son correspondant une image peu flatteuse de lui-même, malgré une approche teintée d'humour, comme lors d'une invitation qu'une amie lui avait faite: "... ce tableau si gracieux, si charmant que vous me tracez de St Honoré n'est-il pas bien

²⁵ Thomas Clerc, Les Ecrits personnels, 30.

ainsi dans son cadre sans y placer encore une figure morose comme la mienne qui n'apporte jamais aux autres, je le sais, ni beaucoup de gaîté ni du naturel" (LOR, 11). De même, l'introspection qu'il a effectuée lors de l'écriture de ses notes personnelles semble pouvoir le gêner quelque peu ultérieurement puisqu'il précise son souci d'objectivité: "Je me suis donc observé dans mes fruits. Oh! Sans orgueil, en regardeur attentif" (ASM, 127). Si l'écrit tend à réduire la valeur de son image vis-à-vis d'autrui, Redon se montre pourtant d'une manière originale (et peut-être à son insu) un père attentionné lorsqu'il partage les progrès de son fils, ceci tout au long de sa correspondance avec sa mère et ses amis. Bien sûr, cette attention peut être envisagée comme une façon déguisée d'orienter l'écrit vers un sujet autre que lui-même, tout comme chez Van Gogh qui remplissait ses lettres de détails matériels du quotidien. "Peu rêveur est Ari, écrit Redon, pas extatique, point contemplatif. Enfin tout va bien et si bien que j'en suis effrayé. C'est trop beau..." (LOR, 15). Et ailleurs: "Un petit mot de nouvel an de nous trois, avec nos vœux, nos souhaits, de bébé toujours joyeux malgré une petite coqueluche point trop forte nous dit-on" (LOR, 18). C'est d'ailleurs en père terriblement inquiet, lorsque son fils part au front et ne sachant que penser de la guerre en 1914, qu'il partage fréquemment ses angoisses avec ses amis. Enfin lorsque Redon confie à Bonger pendant la guerre: "Nous père et mère, nous continuons pour lui. Combien de fois ai-je arrangé ma palette en vue de travailler en lui octroyant, par la pensée, l'ouvrage" (LiOR, 237), c'est à nouveau à travers un tiers que Redon parle de lui-même à son destinataire. Cette stratégie où l'épistolier détourne l'attention du destinataire lui permet de ne dévoiler son intimité qu'indirectement, avec toujours cette discrétion qui, quand même, est ouverture. Si Foucault rappelle qu'"Ecrire, c'est 'se montrer,' se faire voir, faire apparaître son propre

visage auprès de l'autre,"²⁶ chez Redon cette équation n'est jamais contredite: elle est, tout simplement, nuancée.

Cette attitude de modestie ou de relative dévalorisation de lui-même vis-à-vis d'autrui révèle sans doute plusieurs facteurs à l'œuvre dans l'écrit de Redon: une pudeur légitime; une certaine difficulté à s'autoreprésenter; une interdiction qu'il s'impose craignant peut-être l'impact négatif d'une attitude trop flagrante, ceci conformément à une morale chrétienne qui bannit la vanité: "... soyez sûr que s'il n'était pas vain de parler de soi, j'aimerais à en mettre sur le papier" (LOR, 98); l'aveu de la pudeur comme expression paradoxale d'une profonde intimité. Mais s'agit-il peut-être aussi d'une stratégie pour séduire? "Dans la perspective d'une rhétorique honnête de la séduction, il s'agit de s'oublier et de plaire en se tournant vers autrui,"²⁷ suggère Geneviève Haroche-Bouzinac dans son étude sur l'écriture épistolaire. L'équation se complique: effacement de soi et désir conscient ou inconscient, de séduction de l'autre?

L'image que donne Redon est celle d'un homme avant tout libre dans ses choix artistiques, mais chez qui l'humilité prévaut. S'il se présente fréquemment comme un individu de peu d'importance, c'est peut-être aussi parce qu'il se resitue toujours dans un monde plus large, estimé infiniment plus puissant et important que lui-même: "L'artiste ne doit pas, d'autorité sacrée, se croire tant au-dessus des autres. Le sens de la création est bien quelque chose, mais il n'est pas tout" (ASM, 42). Si Redon évite tout au long de ses écrits de s'affirmer individuellement en donnant une image discrète de lui, c'est plutôt dans l'optique d'une consubstantialité artiste-œuvre, humain-univers ou de fusion

²⁶ Michel Foucault, "L'écriture de soi," *Corps écrit* 5, 16.

²⁷ Geneviève Haroche-Bouzinac, *L'Épistolaire*, 86.

avec autrui qu'il préfère se définir, préférant ainsi installer son geste plastique, sa personnalité, ses idées même dans une épistémologie plus vaste où le moi est moins à privilégier dans sa distinction et ses spécificités, malgré l'inaliénable importance de celles-ci. "Séduire" l'autre, ainsi, tout comme l'acte de s'effacer, ce n'est pas un geste qui cherche à flatter, à mentir. La logique de la "séduction" – expression de la gratitude, reconnaissance du rôle de l'autre, chez Redon – est plutôt celle d'une simple authenticité et d'un amour qui, à leur tour, constitueraient le noyau de cette vision cosmique, collective, de l'être.

4. Evocation du mystère et des dualités de l'existence

L'écrit s'avère infiniment utile à Redon tout au long de sa vie pour effectuer une quête de "soi-même," mais, face à une difficulté à effectuer une introspection véritable, cette recherche se fait souvent à travers un approfondissement du monde environnant, du monde de l'autre, en mettant en évidence les polarités qui semblent y abonder.

Si, au début de sa carrière, Redon valorise la vie intérieure, l'irrationalité et la suprarationalité de l'être humain, et les évoque dans son art, c'est qu'il obéit intuitivement à une tendance littéraire de fin de siècle qui s'oppose au positivisme du dix-neuvième siècle, comme le rappelle René Huyghe: " [le dix-neuvième siècle] dominé par l'esprit positif et le rationalisme exclusif de la bourgeoisie, a déséquilibré l'homme parce qu'il a méprisé, étouffé, nié une part immense de son être: la vie intérieure, l'échelle des valeurs subjectives, éprouvées et vécues seulement dans notre être intime."²⁸ C'est ainsi que, même s'il est d'abord en proie à de profondes angoisses, Redon évoque aussi à l'écrit le côté mystérieux de l'existence, en particulier ses dualités,

²⁸ René Huyghe, "Redon le voyant," Odilon Redon, 1840-1916, 24.

mais dans le but de pénétrer et d'harmoniser les secrets d'un monde qui, souvent, le déroutent et l'émerveille.

Redon explore ainsi les énigmes, les apories et les paradoxes de la vie, en ancrant sa pensée, nous l'avons suggéré jusqu'à un certain point, dans le concret, la nature, les choses, les êtres, les événements qui la constituent. Il en explore les étrangetés, les mouvances souterraines, obscures, sans se révolter face à l'impossibilité de pénétrer et de comprendre rationnellement certaines notions. Son écriture révèle, en effet, un grand intérêt pour tout ce qui fait partie de la "matérialité" de l'expérience humaine – la nature, la misère humaine, la naissance, la mort, la guerre – en insistant sur toutes les oppositions qu'on peut y rencontrer. "Tout cela fait vivre doublement en douleur et en joie" (LOR, 123), déclare-t-il à propos des guerres qu'il doit vivre en 1870 et en 1914. Si Redon porte en effet un grand intérêt à toutes les dualités notionnelles, observables de la vie, évoquer des notions opposées est loin d'être contradictoire pour lui. Il apprécie d'ailleurs les antagonismes qui s'expriment dans l'art de ses contemporains, comme Chintreuil dont il apprécie le travail des détails, mais aussi sa capacité "d'impressionner" le public (CA, 45); ou Corot qui capte son attention par la présence de "fouillis vagues" à côté desquels il place "un détail des plus sûrs et des mieux observés" (CA, 46). De même, en 1881, il loue l'œuvre de Cazin qui sait justement allier rêve et réalité: "les deux faces de la vérité qui seront toujours opposées et complémentaires: ici les substances, la réalité vue, sensible, concrète... là l'imagination même..." (ASM, 149). Il s'agit toujours pour Redon, en évoquant des contradictions de ne pas les opposer mais de souligner leur complémentarité. Ainsi, s'il vénère la nature, il tient à affirmer qu'il ne dénigre en rien la vie parisienne trépidante: "Paris a du bon: nous en disons du mal, mais il donne à l'artiste

la direction de l'effort, l'analyse de son moi" (LOR, 20). L'écriture non seulement concrétise des antithèses mais les associe pour en dégager une harmonie qui pourrait sembler inexistante au premier abord.

De la même façon, Redon s'intéresse aussi aux différentes étapes qui s'imposent à l'homme au cours de sa vie, étapes envisagées habituellement comme antagonistes mais qu'il réhabilite à l'écrit: la naissance, la mort; l'enfance, la vieillesse; la pauvreté, la richesse. S'il considère l'enfance avec admiration – "Les enfants sont adorables de naturel et de passion" (ASM, 68) – la vieillesse est envisagée avec sérénité sans la considérer comme un état de décrépitude mais plutôt comme une étape d'enrichissement personnel: "... la vieillesse, ce terme inexorable mais lucide, où l'on peut être plus aisément sage, à la lumière nouvelle que donnent les bons avis du souvenir..." (ASM, 127). En révéralant aussi bien l'enfance que la vieillesse, Redon harmonise leur différence en renforçant l'importance de tout élément participant à la totalité de l'existence humaine.

Quant à la naissance, c'est un phénomène qui émerveille Redon et, comme les Symbolistes, sensibles au mystère qui entoure les humains, Redon découvre cette notion d'une manière forte lors de la naissance de son premier fils: "La maison tout entière me semblait emplie d'un mystère; au loin, comme auprès du berceau silencieux où il ne pleurait pas, l'on sentait palpiter l'inconnu surprenant, le principe d'une vie" (ASM, 91). Si, à son tour, la mort est évoquée dans ses dessins du début, et ce d'une manière repoussante, Redon l'évoque librement dans ses écrits personnels et dans sa correspondance en exorcisant les sentiments antagonistes qu'elle lui inspire. C'est ainsi qu'il l'honore à diverses reprises: "O divine inconnue, au muet visage, crainte sans nom,

auguste immobilité, que tu es belle!” (ASM, 87), mais en évoque aussi le côté impénétrable et se questionne sur sa signification: “Et cette attache infinie – qui est une certitude – est un mystère quand elle se brise” (ASM, 92). Les émotions que suscite la mort sont aussi, cependant, celles de l’injustice de ce moment qu’il exprime lors du décès de son ami Jules Boissé qu’il assista dans ses dernières heures: “Tant de connaissance et de clairvoyance à un pareil moment est effroyable... A qui le tour maintenant? La mort habite en mon esprit parce que je l’ai vue. Ce sera comme le voudra le destin. Et tout cela n’est pas gai” (ASM, 89). A la mort de Mallarmé, l’écrit révèle à nouveau sa perplexité face à ce passage: “Et c’est ainsi que la mort va sans nous laisser la comprendre” (LOR, 36); et il n’hésite pas à en évoquer l’aspect injuste et cruel après le décès de sa belle-soeur: “Et c’est ainsi toujours, devant le mystère de la mort, et de l’inexorable” (LOR, 90). Des sentiments d’injustice, de désespoir, de révolte vis-à-vis de la mort pointent ainsi, certes, dans ses écrits, mais c’est parfois avec humour qu’il peut en parler à un ami,²⁹ et, de façon globale, le vocabulaire de l’angoisse que la mort lui procure est aussi celui qui lui permet de l’intégrer à sa quête personnelle qui tente de comprendre l’étrange et splendide énigme de l’existence: inconnu, mystère, divin, etc.

Voici donc un écrit qui expose sans détour les polarités de l’existence dont les raisons d’être sont peut-être insaisissables ou peu stabilisables pour l’être humain, ce qui n’a pas échappé à Victor Hugo lorsqu’il présente son recueil Les Contemplations: “Ce sont, en effet, toutes les impressions, tous les souvenirs, toutes les réalités, tous les fantômes vagues riants ou funèbres que peut contenir une conscience... C’est l’existence

²⁹ “C’est moi, dans la brume de Noël, près de l’heure très proche où il faut compter une année de plus! Et inversement une année de moins” (LOR, 63).

humaine sortant de l'énigme du berceau et aboutissant à l'énigme du cercueil."³⁰ L'évocation de diverses dualités "phénoménales" et psychologiques, difficilement compréhensibles à l'homme mais propres à son existence (naissance / mort / rejet / reconnaissance / peur / émerveillement, etc.), amène Redon à reconnaître et accepter la structure de l'existence au-delà des insuffisances de nos rationalisations, mais aussi dans l'optique d'une totalité que semblent représenter ces dualités mêmes.

Ainsi, conscient de l'orientation marginale de son esthétique du début, l'écriture dans laquelle Redon se réfugie l'autorise à accepter d'un côté l'absence d'appréciation de son travail, de l'autre son sentiment que "L'artiste vient à la vie pour un accomplissement qui est mystérieux" (ASM, 121). L'écrit ne révèle aucune frustration, mais s'adresse simplement à ceux qui partagent le sentiment de notre étrangeté ontologique: "Je parle à ceux qui cèdent docilement, et sans le secours d'explications stériles, aux lois secrètes et mystérieuses de la sensibilité et du coeur" (ASM, 115). Redon ressent malgré tout, à ce moment-là, le besoin de matérialiser ce domaine obscur du logos de l'être: "Sensible à tout, tout vit, tout parle, et le verbe, jamais, ne s'exposa si clair, si haut, à mes yeux étonnés" (ASM, 58). Redon tente en tant qu'artiste et écrivain, de comprendre le mystère de l'existence dans la pleine et diffuse complexité de ses complémentarités:

Deux faces de la vérité qui seront toujours opposées et complémentaires: ici les substances, la réalité vue, sensible, concrète, sans laquelle toute conception reste à l'état d'abstraction et en quelque sorte de palpitation créatrice; là l'imagination même, les vastes perspectives ouvertes à l'imprévu de nos songes, sans lesquelles l'œuvre d'art n'a plus de but ni de portée. (ASM, 149)

L'écriture est ainsi un moyen aussi utile que son geste plastique pour étudier, sans

³⁰ Victor Hugo, "Préface," Les Contemplations (Paris: Editions Gallimard, 1973) 27.

censure aucune, les diverses polarités apparentes de l'existence, même les plus obscures pour l'être humain, la naissance et la mort. Redon constate souvent le caractère irrationnel mais intuitif de ces notions qu'il explore et élabore, mais trouve dans l'écriture un lieu pour en équilibrer les tensions. Même les deux faces et périodes de sa production plastique trouvent dans ses textes écrits une harmonisation de leurs différences à laquelle on ne s'attendait peut-être pas. Michael Bishop, au sujet de Victor Hugo parle de: "The separation of the world, indeed the universe, into shadow and light, [which] leads to a search for the divided but inevitably joined meaning of such binary opposites."³¹ Chez Redon le geste scriptural fonctionne précisément pour harmoniser un monde et une esthétique marqués par de nombreuses contradictions qui l'indisposent parfois même s'il ne l'avoue pas toujours. Il faut dire comme Maulpoix le remarque,

L'acte créateur est en effet à maints égards une affaire de rythme: la négation et l'affirmation s'y disputent sans cesse, l'instant s'y invente une durée, la tradition s'y renouvelle et le présent s'y nourrit du passé pour informer l'avenir...³²

Redon, conscient d'être partie prenante du geste de création, en explore les limites afin d'être à même de mieux le maîtriser et pouvoir ainsi conceptualiser son esthétique. Ces contradictions et paradoxes, il les explore sans détour, tente d'en résoudre les antagonismes en les conciliant pour ainsi les intégrer par rapport à son cheminement artistique, mais, plus largement, dans l'optique de sa vision du mystère de l'existence.

5. Apprivoisement et transcendance du mystère de l'existence

Cherchons à pousser un peu plus loin cette réflexion. Redon ne se contente pas d'évoquer et d'harmoniser les polarités de la vie, il ressent également le besoin de démontrer l'interaction intime qui existe entre l'humain et l'univers comme il aime à le

³¹ Michael Bishop, *Nineteenth Century French Poetry* (Toronto: Maxwell Macmillan Canada, 1993) 165.

³² Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie malgré tout*, 32.

rappeler dans ses notes: “L’univers est le livre que nous lisons sans cesse, la source unique, le moyen” (ASM, 59). Lire le livre de ce qui est, de l’universel, c’est espérer apprivoiser ce qui lui résiste dans l’aspect mystérieux du monde dans lequel il évolue, et, quelque part, espérer dominer cette résistance, pour mieux vivre sa transcendance.

Cette nature qu’il admire, il l’associe ainsi souvent à son geste épistolaire. “Je vous écris sur les genoux, les pieds sur le sable, au grand air” (LOR, 19), signale-t-il à un ami alors qu’il séjourne à Peyrelebade, la propriété de son enfance et il renouvelle cette impression d’interprétation conciliatrice tout au long de sa vie à divers correspondants. En 1912, il signale ainsi à son ami Frizeau: “Ma lettre finit avec un agréable rayon de soleil qui tombe sur ma main, dans mon petit atelier – que j’aime beaucoup” (LOR, 99). Un simple élément de son existence éclaire soudainement Redon sur l’interprétation du moi et de l’autre, de ce qui n’a pas l’air d’être “moi,” et l’écrit concrétise cette prise de conscience qui, loin d’être intellectualisable, pourtant, est considérée par Redon comme intuitive, émotive, partie intégrante déjà d’un tout:

La nature est trop diverse dans son activité infinie pour qu’il nous soit possible de pénétrer son action et d’en comprendre les procédés. Le coeur, l’amour dans sa fine docilité est encore le meilleur et le seul guide; ce n’est peut-être que par lui que la vérité se révèle. (ASM, 43)

Apprivoiser l’étrangeté de l’univers – des fonctionnements de l’autre et du moi –, ce n’est donc pas réduire, systématiser, orchestrer, préparer un modèle susceptible de satisfaire aux exigences du sceptique ou du scientifique. Il s’agit d’en accepter la mouvance et de l’accompagner à l’écrit:

Dans l’univers aussi, je le contemple; le grand Être si sûr, présent et mystérieux, dont les secrets m’affligent. Je le vois dans la nature entière... Vers lui mon coeur s’élève... Je me sens fier et fort en ma vision consciente. Les choses du dehors qui s’épanouissent sans cesse autour de ma personne inquiète, affermissent en ce jour toute ma volonté. (ASM, 58)

Apprivoiser l'énigme de la vie, c'est la vivre visionnairement, s'y fier affectivement, la contempler, vivre-avec-dans-son-temple. Ce n'est qu'ainsi que Redon arrive à mieux en saisir les subtilités en allant au-delà de l'inexplicable. "Son art de solitaire et de visionnaire a pour point de départ l'évasion, le besoin passionné de dépasser la réalité quotidienne, de se dépasser soi-même et d'aller au-delà,"³³ souligne Roseline Bacou dans son étude sur l'esthétique de Redon.

Ainsi, pour Redon, l'idéal, c'est refuser de se révolter face à l'inintelligible, c'est, au lieu d'y résister, l'accueillir. "Apprivoiser," c'est consentir au particulier, à la différence, tout en vivant la vision d'une non-différence. Emile Bernard écrit que Redon "s'élève du particulier à l'Universel, il grandit les mots de son âme, jusqu'à la vision frappante de la lutte du jour avec les ténèbres."³⁴ Ce que Redon confirme lui-même dans ses notes personnelles mais sans aucunement insister sur la notion de lutte, de résistance:

Mais je ne puis aussi, sans me sentir vivre moi-même fortement et hautement, fixer un instant les yeux sur un être quelconque de la vie réelle qui se meut aisément et harmonieusement, par les lois d'un équilibre suprême: cela élève mon esprit et me fait penser. (ASM, 58)

Le sentiment de cette consubstantialité à laquelle Redon croit fermement l'aide à vivre le mystère du monde dans lequel il évolue et à dépasser toute tentation de révolte face à l'irrationalisable. Il faut dire que Redon se refuse à détenir "la vérité:" apprivoiser et transcender fondent une intelligence au-delà des catégories, celle de l'expérience et du consentement visionnaire à l'expérience du consubstantiel, de l'intégration à l'universel au coeur du particulier. Cette expérience transcendante, loin de toute résistance n'est pas

³³ Roseline Bacou, Odilon Redon, 19.

³⁴ Emile Bernard, Lettres de Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Odilon Redon, Paul Cézanne... à Emile Bernard, 137.

acquisition, elle est plutôt ce mouvement qui tend vers l'essence de toute chose, la quête mouvante, vérité personnelle mouvante, qui peut embrasser des contradictions et des incertitudes.

De la même façon, au niveau artistique, il est primordial pour Redon d'accepter l'instabilité, le renouvellement des choses, le mystère de ce qui nous entoure, car cela est ce qui "construit" l'artiste: "Rien ne se fait en art par la volonté seule. Tout se fait par la soumission docile à la venue de l'inconscient" (LOR, 34). Aux yeux de Redon, "l'artiste subit, au jour le jour, le rythme fatal des impulsions du monde universel qui l'entoure" (ASM, 115); et sa réflexion écrite est là pour rappeler que les artistes ont le pouvoir et le devoir d'embellir la vie, c'est à dire de transcender un réel qui, malgré tout ce que Redon en dit ailleurs, reste pour lui une énigme parfois blessante: "Vous me dites la vie est dure, moi je dis la vie est un mal. Nous l'embellissons par l'esprit, la culture, ce que l'on appelle l'idéal. Nous en faisons au mieux, comme nous pouvons..." (LOR, 108). Si nous sommes, selon les apparences, loin ici des gloires de "l'appriivoisement" et des satisfactions d'une transcendance de cette double résistance que peut être celle d'un univers énigmatique et d'un homme incapable d'en résoudre le problème, "le mal," c'est que, Redon le comprend,

le sens du mystère, [qui] est d'être tout le temps dans l'équivoque, dans les double, triple aspects, des soupçons d'aspect (images dans images), formes qui vont être, ou qui le seront selon l'état d'esprit du regardeur. (ASM, 101)

Remarque qui, bien sûr, médite la logique de l'acte plastique, mais qui en dit long sur la vision ontologique de Redon également. Toute l'œuvre écrite suggère un désir d'appriivoisement de l'aspect obscur de l'existence, un effort pour dépasser sa propre résistance, comme celle notionnellement implicite de l'univers, qui pourtant n'exige que

consentement.

Les écrits de Redon représentent ainsi une longue réflexion philosophique et artistique axée sur les mystères de l'existence. Cette méditation l'aide à rationaliser cette énigme pour mieux comprendre l'univers, ce qui rejoint ce que Barthes déclare: "Ecrire c'est déjà organiser le monde. C'est déjà penser."³⁵ Oui, sans doute, mais accepter l'énigme de l'être ne s'accomplit que symboliquement par le biais de l'écrit. C'est dans le sentiment de l'existence que s'accomplit chez Redon ce consentement rêvé et vécu. Redon, par l'écriture, "pense" en effet ce monde, en médite l'insondable et tient surtout à réconcilier ses contradictions, afin de les transcender. Ce dépassement contribue à poursuivre la quête de soi qu'il a entreprise et qu'il semble n'envisager que dans une relation étroite avec le cosmos.

6. L'aboutissement d'une quête personnelle et artistique.

A la fin de sa vie, l'écriture de Redon exprime la joie puisque l'artiste est reconnu par ses pairs. Nous comprendrons cependant que ce bonheur est lié aussi à l'aboutissement d'une quête personnelle comme on vient de l'évoquer dans sa riche et paradoxale complexité. Voici un artiste qui, dans ses derniers textes et lettres, contemple sa vie écoulée, et qui, en prenant du recul sur son œuvre, la comprend mieux. Son expression écrite, de laquelle se dégage une certaine plénitude, dévoile les raisons d'être de son geste artistique et en démontre la cohérence.

Si Redon a exploré les mystères de la vie, c'est qu'il avait du mal à se situer dans un monde qui le fascinait et le déroutait à la fois, à cause sans doute en partie du rejet de son art. C'est probablement aussi parce qu'il avait du mal à comprendre son expression

³⁵ Roland Barthes, Critique et vérité (Paris: Editions du Seuil, 1966) 33.

artistique que l'écrit a été fort utile pour concilier les contradictions de son vécu. Sa reconnaissance artistique lui procure alors la capacité d'évoquer lucidement et paisiblement des événements passés, douloureux même, et possibilise un sentiment d'appartenance et de bonheur. "Je sens venir cette heure où le temps double son prix, l'instant où l'artiste se connaît et ne s'égaré plus. Maître de mes moyens, dans un petit domaine, je sens plus que jamais la joie que donne le travail" (LP, 40), peut-il affirmer à son ami Picard dans sa lettre datée de 1894.

Cette quête scripturale effectuée tout au long de sa vie contribue maintenant à mieux saisir des événements antérieurs de son parcours: "Lorsqu'il [Armand Clavaud] mourut il y a quelques années... [s]a mort me laissa un malaise... Je voudrais maintenant lui donner ma pensée résolue, et plus sûre qu'autrefois" (LBCA, 19). Si l'écrit exprime ici un certain regret, il répare aussi des actions antérieures et l'aide à la rationalisation de sa pensée: "Pour ce qui est de moi, je crois avoir fait un art expressif, suggestif, indéterminé. L'art suggestif est l'irradiation de divins éléments plastiques, rapprochés, combinés en vue de provoquer des rêveries qu'il illumine, qu'il exalte, en incitant à la pensée" (ASM, 116). Juger rétrospectivement ses actes lorsqu'il retrouve des écrits antérieurs sur lesquels il médite, voici un plaisir auquel il peut maintenant s'abandonner: "Sur le même cahier où je recueille les propos de mon vieil ami Bredin... je trouve ces lignes écrites d'une écriture malade, et que je vous donne comme les prémisses de mes noirs, de mes ombres – et que je n'écrirais plus aujourd'hui..." (ASM, 137). Et il comprend maintenant ce qui le motivait à l'époque de ses "Noirs":

Je crois avoir, autrefois plus que maintenant, donné dans des dessins et des lithographies, des expressions humaines et variées; je les ai même, par fantaisie permise, portées dans le monde de l'in vraisemblable, en des êtres imaginaires que j'ai tâché de rendre logique avec la logique de la structure des êtres visibles.

(ASM, 118)

Si l'écriture lui a été ainsi tout au long de sa vie fort utile pour l'aider dans son cheminement personnel, elle l'est tout autant en fin de vie pour comprendre la motivation de ses tout premiers écrits:

J'ai eu jusqu'à trente ou quarante ans... une âme dolente, mystique, compatissante envers les déshérités de la vie, dont j'ai gardé l'empreinte par des inscriptions sur de vieux cahiers, que je n'ai jamais détruits. Ça n'a de rapports qu'indirectement avec mon art; mais ces fragments datent des moments de ma vie les plus souffrants et les plus haletants. J'ai changé depuis, dès que mon art me prit. (LiOR, 187)

Conceptualiser actes et idées a posteriori s'avère plus facile, explique Redon: "La vérité est qu'on ne peut rien dire de soi, quant à ce qui naît sous la main, à l'heure soucieuse ou passionnée de la gestation" (ASM, 105). Et d'après lui, il est du devoir de tout artiste de prendre ce recul à la fin de sa vie: "Je suis, après un demi-siècle à cette heure-là qui m'est douce et délicieuse" (ASM, 118), car la logique du déroulement de sa quête paraît plus claire. Cette logique tourne pour Redon autour d'un désir d'accomplissement synonyme d'une joie et d'une réalisation de soi qui est loin d'être logée simplement dans sa production plastique. Il faut accéder à un état idéal de bonheur, comme l'atteste ce qu'il écrit à Emile Bernard: "La grande affaire est de trouver la joie en soi" (EB, 147). Sa réflexion scripturale nous révèle alors un individu capable d'éclaircir une démarche autant humaine qu'artistique, étroitement liée à l'autre, aux mystères impalpables d'un échange entre le moi et l'autre:

Et j'ai connu la subite influence qu'exerçaient sur moi divers lieux, ou le temps, la saison, ma demeure, l'orientation du jour d'atelier, pour affirmer ici avec certitude et assurance, combien il nous faut compter avec le monde invisible, mouvant et palpant qui nous entoure. (ASM, 128)

L'écrit de Redon à la fin de sa vie n'est plus vraiment utilisé pour l'aider à se

libérer de tensions qu'il constate ou qu'il ressent mais pour exprimer une grande sérénité. C'est le résultat d'une longue recherche qui l'a mené d'une solitude douloureuse exprimée par des dessins sombres à une peinture colorée qui laisse transparaître son bien-être. D'ailleurs, parvenu à cette étape finale de l'existence physique de l'homme, Redon n'exprime aucun regret, ni aucune amertume en revisitant sa vie: "Ici, tout est bien changé de notre vie, mais l'accumulation des souvenirs qui s'évoquent pour moi seul, font de ce lieu une sorte de livre qui m'est sacré et que j'aime beaucoup à feuilleter. Il faut vieillir pour lire ainsi dans le passé, pour y trouver une sorte de survivance" (LOR, 42). Ce regard indulgent qu'il jette sur sa vie à l'écrit l'aide à en concevoir définitivement le caractère méta-physique, ce divin au coeur de l'absurde; comme dirait aussi Marguerite Duras, cette continuité de l'ineffable au coeur de la relativité du dire.

Conclusion

L'écriture a donc joué un grand rôle chez Redon, en particulier dans la quête d'une meilleure connaissance de lui-même. Il faut dire que c'est un geste qu'il affectionne et auquel il aurait peut-être aimé se consacrer pleinement, car il déclare dès 1869: "[L'art d'écrire] traverse le temps et l'espace, supériorité manifeste qu'il a sur les autres comme sur la musique, dont la langue se transforme aussi et laisse dans la nuit des temps son œuvre du passé" (ASM, 39). Le geste scriptural de Redon ne semble pas être absolument une quête de l'autre, si par ce mot on désigne le récepteur de son travail. L'écriture est plutôt l'expression d'un "soi" à "soi-même," car comme Moreau, Redon ne tient pas à imposer sa personnalité – ni celle de l'autre – dans son art: "L'artiste alors doit surtout être souple et soumis devant elle [la nature], effacer l'homme pour laisser briller le modèle..." (CA, 51). Modèle, spectateur, lecteur: Redon vise toujours, au sein de sa

conscience, de leur inaliénable pertinence, quelque chose de plus immense, de plus universel.

Les écrits de la première période sont centrés sur le tellurique, l'expérience d'une terre vécue, même si son œuvre picturale à ce moment-là n'est qu'obscurité, angoisse, monstres imaginaires en opposition avec la beauté, la simplicité, l'universalité de temps et de lieu qu'il prône alors à l'écrit: "D'ailleurs, on est là partout et nulle part... Il semble que l'arbre séculaire qui vous abrite appartient à tous et à ceux de tous les temps" (ASM, 73). A partir de 1890, lorsque le peintre abandonne les "Noirs" et adopte la couleur, le pictural révèle une ouverture à l'autre, dégage un optimisme (exécution de portraits, tableaux représentant des fleurs), esthétique qui correspond cependant aux écrits du début et qu'il continue d'ailleurs à développer. Il apparaît alors que sa réflexion de la première période qui explorait toutes les dualités de son existence, Redon n'en retirait à l'écrit que la lumière, le côté positif, le pictural exprimant l'autre versant: l'obscurité, la finitude, l'horreur.

Le sens de la vie qu'élabore peu à peu Redon à l'aide de l'écrit et de la représentation artistique insiste intarissablement sur la nécessité d'une consubstantialité entre l'individu et le monde qui l'entoure, et par conséquent entre l'artiste et la matière qu'il travaille: "Nous travaillons, nous, dans une substance, une matière; notre art consiste à la scruter et à l'ouvrir jusqu'à ses fonds les plus riches, précieux, surprenants..." (LOR, 95). Cette adhésion à un monde mystérieux qu'il a exploré a permis à Redon d'effectuer une quête de "soi-même" que son art ne fait que théâtraliser à la manière des symbolistes. L'écrit accompagne l'œuvre au début puisqu'il lui sert à creuser les contradictions qu'il ressent en lui et autour de lui. Le plastique comme l'écrit

cherchent à articuler ce lien intangible mais vivable entre l'indéfinissable et le fini, le visible et l'invisible, le concret et l'abstrait. Il s'agit alors d'un écrit, non pour se faire reconnaître, mais d'un écrit personnel qui compense cette solitude que, cependant, Redon trouve essentielle: "... l'artiste sait très bien qu'entre toutes ses œuvres, celle qui le reflète et le révèle le mieux a été faite dans la solitude. Toute genèse garde un peu d'ombre et de mystère. C'est dans la solitude que l'artiste se sent vivre énergiquement, en profondeur secrète..." (ASM, 126). En effet, pour Redon, comme pour Hugo qui l'évoquait dans "Le Mendiant,"³⁶ ou pour Rimbaud dans son poème "Adieu,"³⁷ c'est dans le dénuement, le dépouillement que se trouve la vérité, l'essence de toute chose et de "soi-même." L'introspection est ainsi primordiale pour Redon dans l'attitude qui précède le geste de création, ce qui n'est pas sans rappeler la façon dont Patrick Olivier envisage la démarche scripturale de Rimbaud: "L'entreprise du Voyant se fondait en effet sur des mouvements bien contradictoires: alors qu'elle se voulait généralisation finale, extension à l'Universel, elle partait d'un repli sur soi-même..."³⁸. Soi-même, l'univers: chez Redon, il s'agit d'une distinction à la fois cruciale et dérisoire, car inadéquate à sa vision de la non-différence des entités que veut séparer la raison.

Par ailleurs, dans une lettre à Emile Bernard, si Redon évoque le désir d'une réflexion scripturale rétrospective en fin de vie, il rappelle toujours le côté solitaire nécessaire à cette entreprise:

Oui un livre serait une chose à faire, nous devrions tous faire le nôtre, entre nous et pour nous, mais si jamais je faisais le mien (j'en ai eu quelquefois la pensée) ce serait sur le très tard à la campagne, dans la retraite, pour les souvenirs... On ne

³⁶ "Je songeais que cet homme était plein de prières,/ Et je regardais, sourd à ce que nous disions,/ Sa bure où je voyais des constellations," Victor Hugo, *Les Contemplations*, 263.

³⁷ "Je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre! Paysan!," Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer* (Paris: Librairie José Corti, 1987) 339.

³⁸ Patrick Olivier, *Poésies Rimbaud* (Paris: Librairie Hatier, 1977) 38.

peut guère, au cours de ses actes être juge et partie on ne peut écrire en pareil cas que pour soi, et pour ne pas troubler l'esprit du public déjà difficile à captiver lorsqu'il vous connaît déjà.³⁹

C'est une lettre qui témoigne aussi en dernière analyse de ce sentiment de la relativité des mots qu'éprouve Redon et qui explique peut-être sa pudeur comme son choix de la plasticité. Mais le lecteur peut voir malgré tout que l'écrit l'a aidé à transcender une réalité qui lui était difficile. Avoir eu le désir, ensuite passer à l'acte, de consigner tout au long de sa vie ses pensées, de les partager au niveau épistolaire avec des proches – cet acte représente un besoin d'éclaircissement qui s'adresse sans doute à l'autre, mais aussi et surtout à lui-même. Le geste scriptural qui facilite chez Redon cet apprivoisement et cette transcendance de sa réalité caractérisée par de nombreuses dualités, ne fait-il pas penser à ce que Yan Hamel déclare au sujet de l'écriture du deuil chez Peter Handke: "... l'écriture se veut une réincorporation de chacun des fragments en une nouvelle cosmogonie. Il y a passage d'une logique antithétique sans issue à une dialectique du dépassement."⁴⁰ Redon, mal à l'aise au début de sa carrière d'artiste, a, lui aussi, trouvé à l'aide de ses nombreuses réflexions écrites un moyen de dépasser sa souffrance et d'accéder à un consentement loin de toute résistance, toute révolte.

Le peintre Fernand Léger, dont nous allons maintenant explorer les écrits, tiendra à être par contre dès le début de sa carrière en relation étroite avec le public. La publication d'articles et les nombreuses conférences qu'il donne tentent en effet de prévenir d'éventuels malentendus au sujet de son approche artistique.

³⁹ Odilon Redon, *Lettres de Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Odilon Redon... à Emile Bernard*, 151.

⁴⁰ Yan Hamel, "Ecrire le deuil: décès maternel et acte d'écriture chez Albert Cohen, Annie Ernaux, Peter Handke et Roger Peyrefitte," *DFS* 53 (2000): 114.

VI
FERNAND LÉGER (1881-1955)
L'écriture témoin

C'est quelque chose l'écriture.
C'est le seul dessin d'origine.
C'est le dessin de tout le monde.¹

Le peintre Fernand Léger reconnu pour le caractère novateur de son œuvre plastique dans la première moitié du vingtième siècle est, selon Pontus Hulten, “le seul peintre en Europe qui ait réussi à donner un contenu artistique au réalisme social... magnifiant le réel, l'objet, le détail, le geste.”²

Si Léger fut influencé au début de sa carrière par les impressionnistes et les cubistes,³ il ne se rallie pas entièrement à ces esthétiques, en tant que telles. Il conserve une indépendance de style, en refusant la représentation de natures mortes et la pratique, la logique aussi, d'un art asservi à la couleur et aux effets de lumière. “J'ai travaillé d'une manière très pénible sentant confusément que l'impressionnisme était une fin et non un commencement...”⁴ écrit-il en 1919.

¹ Fernand Léger, Fernand Léger, une correspondance poste restante (Paris: Editions du Centre Pompidou, 1997) 18.

² Pontus Hulten, “Préface,” Claude Laugier et Michèle Richet, Léger: œuvres de Fernand Léger (1881-1955), ed. Claude Laugier et Michèle Richet (Paris: Centre Georges Pompidou, 1981) 7.

³ C'est dans une lettre à Emile Bernard que Cézanne définit les grandes lignes de cette esthétique: “Permettez-moi de vous répéter ce que je vous disais ici: traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central. Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue, soit une section de la nature ou, si vous aimez mieux, du spectacle que le *Pater omnipotens Aeterne Deus* étale devant nos yeux. Les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur,” Paul Cézanne, Correspondance, 300.

⁴ Fernand Léger, lettre de 1919 au marchand de tableau D.-H. Kahnweiler, Fernand Léger: vivre dans le vrai, ed. Georges Bauquier (Paris: Adrien Maeght, 1984) 33 [cité avec la référence GB].

La première guerre mondiale à laquelle Fernand Léger participe le marquera profondément comme tous les hommes de sa génération jusque dans leurs choix ultérieurs de vie. En effet, Léger, témoin d'un carnage épouvantable "grâce" à l'emploi de nouvelles armes très performantes, développe une fascination pour la machine moderne qu'il fera pénétrer dans ses tableaux de l'époque dite "mécanique." "C'est l'artillerie qui domine tout. Formidable, intelligente, frappant partout où il faut..." (CG, 68), s'exclamait-il dans une lettre écrite de Verdun. C'est aussi à cette époque qu'il développe un sentiment d'admiration vis-à-vis des simples citoyens dévoués à leur patrie: "La valeur 'homme' est prodigieuse" (CG, 64). Son art ne cessera d'ailleurs par la suite de représenter de modestes individus, des ouvriers au travail, des gens du cirque. Pierre Arnould souligne ainsi son engagement esthétique:

Or l'époque moderne, selon lui, n'est plus à la 'mélodie impressionniste,' mais à l'affrontement des forces industrielles et au conflit des hommes et des choses sur un théâtre d'opérations violemment modifié par la vie urbaine et l'irruption des machines.⁵

La période dite "Epoque mécanique" (1919-1922), se caractérise en effet par une réflexion sur l'impact de la machine moderne dans la société et le monde du travail (*Les Hélices, La Ville*, 1919), ce qu'Eric Michaud remarque très justement: "Les œuvres de la 'période mécanique,' et au-delà, trahissaient une constante rivalité mimétique avec la figure mythique du travailleur, producteur hautement moral du 'bel objet' ou de la 'belle machine.'"⁶ Puis vient ce que les critiques nomment la période intitulée "Les grandes figures" où, d'après Georges Bauquier "... les personnages sont pliés, décomposés, désarticulés, réarticulés selon les strictes exigences de la composition... Les personnages

⁵ Pierre Arnould, ed., *Fernand Léger. Peindre la vie moderne* (Paris: Découvertes Gallimard, 1997) 11.

⁶ Eric Michaud, "L'art, la guerre, la concurrence," *Fernand Léger. Le rythme de la vie moderne, 1911-1924*, ed. Dorothee Kosinski (Paris: Flammarion, 1994) 61.

sont abstractisés.”⁷ C’est ainsi que *La Femme au miroir* (1920), par exemple, peut aboutir à la toile, *Le Grand Déjeuner* en 1921. Léger se tourne aussi vers d’autres formes d’expression comme les décors de spectacles: “Skating Rink” de Honegger, 1922, “La création du monde” de Darius Milhaud, 1923. Attiré par le cinéma, il réalise un film, “Le Ballet mécanique,” en 1924, travail qui lui permet d’affirmer l’idée que l’objet a une valeur artistique en lui-même: “La reconnaissance de l’objet comme valeur plastique est le fait actuel. Enfermé dans le ‘sujet,’ il était sacrifié. Il devait ‘venir en avant.’ Le cinéma l’a découvert dans le gros plan et le fragment.”⁸ C’est alors qu’il accorde une place primordiale à l’objet dans ses tableaux. Il emprunte en effet ses sujets à la mécanique (rouages, bielles, pistons, poulies) et organise ses tableaux autour d’objets isolés ou rassemblés dans diverses compositions: *Le Siphon* (1924), *L’Accordéon* (1926), *Composition à la feuille* (1928). Dans les années trente, il effectue un retour à la représentation humaine, comme dans *La Baigneuse* (1931), *Les deux Soeurs* (1935), mais la réalisation la plus significative de cette période reste *Composition aux perroquets* (1935-39). Le thème du sport ainsi que celui du cirque est le sujet de plusieurs tableaux de Léger au cours des années 1930, peinture “qui, selon Arnauld, projette à travers elle la vision optimiste d’un âge de santé et de libération du corps.”⁹ Dans les années 1930 et 1940, malgré de nombreux voyages en Europe et son exil aux Etats-Unis, Léger reste toujours préoccupé à côté de son activité plastique par les problèmes politiques et

⁷ Georges Bauquier, ed., *Fernand Léger: vivre dans le vrai*, 97.

⁸ Fernand Léger, *Léger: œuvres de Fernand Léger (1881-1855)*, 61.

⁹ Pierre Arnauld, ed., *Fernand Léger. Peindre la vie moderne*, 78.

sociaux et se montre solidaire des ouvriers français lors du Front Populaire.¹⁰ Lors de son retour définitif en 1945, et pendant les années 1950 à 1955 son activité picturale reste cependant intense: *Les Loisirs. Hommage à Louis David*, 1948-49; *Les Constructeurs*, 1950; *La Grande Parade*, 1952; *L'Ecuyère sur fond bleu*, 1953; *Les Oiseaux sur fond jaune*, 1955. Il s'exprime aussi à l'aide de nouveaux matériaux, car toujours soucieux d'éveiller les classes défavorisées à l'art moderne, il introduit son travail dans des lieux publics populaires. Il collabore ainsi avec Le Corbusier à des compositions murales, crée des mosaïques et des vitraux situés sur des lieux religieux (église d'Audincourt, église d'Assy), "... moyen de concrétiser ses aspirations à un art collectif et monumental, qui dépasse la sphère étroite du collectionneur ou du musée,"¹¹ note Arnould.

Ainsi, comme le résume Georges Bauquier, l'œuvre de Léger est basée "sur l'exaltation du monde moderne où l'homme, 'centre de toutes choses,' est le créateur d'une civilisation nouvelle dominée par l'incessant développement des sciences et des techniques..." (GB, 350). Même si son art qu'il voulait d'avant-garde a suscité de nombreuses réactions de la part des critiques plastiques, Léger s'est toujours attaché à transposer le monde simple du quotidien, "du travail, du repos, des joies et des peines de la terre."¹² D'après Dorothy Kosinski, c'est justement l'intérêt de Léger pour la modernité de son époque et pour le simple citoyen qui procura à son œuvre son originalité et sa force: "Sa capacité d'identification à la vie moderne, mécanisée, et son engagement aux côtés de l'homme de la rue, rendirent à sa 'modernité' plus d'éclat et

¹⁰ Léger adhère à l'Association des Ecrivains et des Artistes révolutionnaires (A.E.A.R.) puis à la Maison de la Culture avec entre autres Paul Vaillant-Couturier, Jean Richard-Bloch, Louis Aragon, Jean Lurçat qui tentaient de développer la culture dans les milieux défavorisés et, de faire connaître la peinture moderne.

¹¹ Pierre Arnould, ed., "Fernand Léger et l'art sacré," *Fernand Léger. Peindre la vie moderne*, 106.

¹² R.P. Couturier, "Ronchamp," *Fernand Léger. Peindre la vie moderne*, 109.

plus de profondeur.”¹³ L’impact de Léger sur les générations d’artistes à venir allait être très important: “L’art de l’affiche, la présentation des vitrines – par exemple – héritèrent de son message.... Le Pop Art lui doit beaucoup,”¹⁴ nous rappellent Laugier et Richet.

Témoin oculaire par son art pictural d’un temps caractérisé par des changements technologiques rapides, Léger a aussi beaucoup écrit. Ses notes comme ses articles et ses textes de conférences sont à la fois méditations esthétiques sur son travail et explication de sa démarche plastique, car il tient à tout moment à s’assurer d’une bonne compréhension de son travail par le public.

L’œil du peintre: une écriture qui témoigne et qui éduque

L’absence d’un recueil regroupant la totalité des écrits de Léger nous a fréquemment obligée pour mener à bien cette recherche à considérer des catalogues d’exposition, des numéros spéciaux de magazines, où ont été retranscrits articles, textes de conférence et lettres du peintre.¹⁵ Nous baserons aussi notre réflexion sur trois ouvrages regroupant sa correspondance, Fernand Léger: une correspondance de guerre à Louis Poughon, 1914-1918,¹⁶ Fernand Léger: une correspondance poste restante, lettres à Simone 1931-1941,¹⁷ Fernand Léger: une correspondance d’affaires – Léonce Rosenberg

¹³ Dorothy Kosinski, ed., Fernand Léger. Le rythme de la vie moderne, 1911-1924, 195.

¹⁴ Claude Laugier et Michèle Richet, eds, Léger: œuvres de Fernand Léger (1881-1955), 9.

¹⁵ Je pense en particulier à sa correspondance avec sa femme Jeanne Lohy-Léger et son étudiante Nadia Khodassievitch, retranscrite dans le superbe ouvrage de Georges Bauquier, Fernand Léger: vivre dans le vrai (Paris: Adrien Maeght, 1984), et aux deux numéros spéciaux de la revue Europe de 1971 et de 1997 où parurent divers articles du peintre.

¹⁶ Fernand Léger, Fernand Léger, une correspondance de guerre à Louis Poughon, 1914-1918 (Paris: Editions du Centre Pompidou, 1990) [cité avec la référence CG]. Nous baserons aussi notre réflexion sur Georges Bauquier, ed., Fernand Léger: vivre dans le vrai, ouvrage qui regroupe des lettres envoyées par Léger à sa femme, sa mère et son ami André Mare.

¹⁷ Fernand Léger, Fernand Léger, une correspondance poste restante (Paris: Editions du Centre Pompidou, 1997) [cité avec la référence CR].

1917-1937;¹⁸ et sur un recueil intitulé Fonction de la peinture,¹⁹ compilation des textes de ses conférences parus ultérieurement sous forme d'articles. Nous nous pencherons aussi sur ses notes de voyage (années 1928-1955) regroupées sous le titre Mes Voyages,²⁰ qui sont le fruit d'un regard jeté sur les lieux qu'il traverse et où il séjourne. Endroits, individus, objets ont tous leur importance dans la réflexion de Léger et il en rend compte à l'écrit en se plaçant comme observateur de la vie, comme s'il assistait en spectateur à la projection d'un film.

Avant la première guerre mondiale, l'artiste jouissait déjà d'une certaine renommée et s'était déjà exprimé sur ses recherches artistiques lors de deux conférences, ainsi que dans des échanges épistolaires avec d'autres peintres, des amis et des marchands de tableaux. Cependant, à trente-quatre ans sa vie bascule lorsqu'il se retrouve en 1914 mêlé à l'atrocité d'un combat impitoyable. Christian Derouet exprime ainsi ce bouleversement personnel: "après quatre ans de notoriété dans le monde artistique, après deux ans de sécurité de production, il chavirait à nouveau dans l'anonymat."²¹ Très rapidement, sa correspondance à sa mère, sa future femme Jeanne Lohy et son ami Louis Poughon, ne se contente plus d'échanger des nouvelles mais se rapproche d'un courrier qui aurait pu être écrit par un correspondant de guerre. Le partage d'une terrible expérience humaine avec ses proches prend la forme de descriptions et de récits qui s'avèrent morbides parfois pour le lecteur,²² car dans la crainte omniprésente de mourir, Léger se détache de sa réalité. Son écriture, dénuée de

¹⁸ Fernand Léger, Fernand Léger, une correspondance d'affaires (Paris: Editions du Centre Pompidou, 1996) [cité avec la référence CA].

¹⁹ Fernand Léger, Fonctions de la peinture (Paris: Editions Gallimard, 1997) [cité avec la référence FP].

²⁰ Fernand Léger, Mes Voyages (Paris: L'école des loisirs, 1997) [cité avec la référence MV].

²¹ Christian Derouet, "Avant Propos," Fernand Léger: une correspondance de guerre, 3.

²² "Il est mort sur mon dos, le sang me coulait dans le cou, le long du bras. J'en ai encore dans les ongles" (CG, 28).

sentiments, transcende même parfois son environnement en une vision esthétisante, hors du contexte de la guerre: “Il y a dans ce Verdun des sujets tout à faits inattendus et bien faits pour réjouir mon âme de cubiste. Par exemple, tu découvres un arbre avec une chaise perchée dessus” (CA, 72). Au sein de la lettre le destinataire est alors négligé et la relation épistolaire mise à mal. Nous verrons cependant se dégager à travers ces échanges le point de départ de toute l’esthétique et de l’action sociale de Léger.

La correspondance d’affaires avec le marchand d’art contemporain Léonce Rosenberg, s’étend sur une période de vingt ans (1917-1937) à un moment de grande recherche artistique pour Léger qui, au sortir de la guerre tentait de trouver sa propre voie en se démarquant des cubistes. Convictions plastiques, justifications de ses objectifs sont les principaux sujets de leurs échanges. Si des désaccords sur certaines orientations artistiques et commerciales surgissent, Léger ne manque pas de rassurer Rosenberg car Léger évite toujours les dissensions au profit d’une coopération avec ses collaborateurs.

La relation épistolaire avec sa maîtresse Simone Herman²³ et sa femme est essentiellement communication de ses projets artistiques et de ses impressions visuelles des pays parcourus ainsi que de divers problèmes matériels liés à ses voyages. Le ton vis-à-vis de ces deux femmes est paternaliste; il s’adresse à Simone en début de lettres par “Mon petit ours, ma petite chinoise, ma petite lapone...” (CR, 30), et à sa femme par “Ma chère fille.” L’attitude altruiste de Léger se révèle aussi envers les masses populaires qu’il s’appliquera toujours à faire participer à son entreprise plastique.

Dans ses articles et ses textes de conférence, Léger tient à sensibiliser tout individu à la pertinence éthique et affective du regard qu’il jette sur le monde

²³ Jeune artiste belge entrée à l’académie de l’artiste en octobre 1930; leur relation s’étend sur une période de dix ans (1931-1941).

environnant: “Il faut vivre dans l’intensité; non pas jour par jour, mais heure par heure – nécessité de saisir l’événement nouveau juste au moment où le projecteur le balaie. L’œil doit être prompt et de bonne qualité” (FP, 237). Cette attitude altruiste qui se dégage des écrits de Léger prend sa source lors de son expérience de la première guerre mondiale. En effet, si Léger est caractérisé par les critiques au niveau de son esthétique comme témoin de son époque,²⁴ la réflexion d’Agnès Conacher, qui envisage le témoignage écrit comme “un récit palimpseste, (suivant Salman Rushdie) soit un récit hanté par le fantôme d’une autre histoire,”²⁵ nous encourage à considérer l’ensemble des écrits de Léger dans cette optique: une écriture hantée par le fantôme de la première guerre mondiale. En effet, toujours d’après Conacher, qui, tout en s’inspirant de d’Aubigné généralise sa réflexion sur ce phénomène: “Travail de deuil, dette du survivant, *Les Tragiques* sont écrits pour rappeler le passé, sauver de l’oubli de la mort les victimes des guerres, du martyr et du massacre de la Saint-Barthélémy en particulier.”²⁶ Nous pouvons considérer alors l’œuvre écrite et plastique de Léger comme un témoignage considéré dans son double sens: témoignage-hommage à ses compagnons disparus pendant la guerre (puisqu’il s’attache à inclure dans son entreprise artistique tous les citoyens, même les plus défavorisés) et témoignage-compte rendu de son époque²⁷ (ce que la plupart des critiques lui reconnaissent). Ce qui oriente également sa démarche écrite, c’est de rendre crédible une esthétique d’avant-garde qui, par manque de référents est difficile à faire accepter, ce dont il a conscience dès le début de sa

²⁴ “Léger était d’abord témoin...,” Guy Marester, “Fernand Léger et *Les Constructeurs*,” Fernand Léger. Peindre la vie moderne, 112.

²⁵ Agnès Conacher, “*Les Tragiques* d’Agrippa d’Aubigné: les qualités d’un témoignage ou écho d’une histoire qui est arrivée et d’une histoire qui aurait pu être,” French Studies 57.1 (2003): 1125.

²⁶ Agnès Conacher, “*Les Tragiques* d’Agrippa d’Aubigné,” 25.

²⁷ S’il rapporte avec précision les combats effroyables pendant la guerre, il poursuit ce geste ensuite en notant les moindres événements de son existence.

carrière.

Le témoignage écrit de Léger pendant la guerre sera donc analysé ici puisque nous estimons qu'il oriente par la suite, et de façon déterminante, tout son geste scriptural et artistique (1). Léger ne cesse de transcrire à l'écrit sa vision personnelle de l'existence, témoignage pour lui-même autant que pour autrui, écriture donc accompagnatrice de l'œuvre (2), "réservoir" aussi comme nous le verrons de ses premières affirmations plastiques (3). Par ailleurs, Léger est conscient, obsédé même par le décalage qui peut exister entre son travail et son appréciation par autrui. C'est à l'aide de moyens rhétoriques classiques qu'il s'attache alors à faire comprendre au mieux son approche plastique au public, "auditoire qu'il convient de charmer ou de convaincre,"²⁸ remarque Sylvie Forestier (4). Cette nouvelle esthétique que Léger revendique, celle d'un "réalisme social," selon ses termes, il la désire collective, en faisant participer le public, certes, mais surtout les masses populaires. Ceci se manifeste dans ses écrits par l'utilisation du pronom "nous" (5) et par l'évitement de l'expression de son intimité (6). Dans cette mission artistique "de groupe" que Léger s'est assignée, on voit transparaître au niveau de son écriture la crainte, l'angoisse paradoxale de la solitude. Il semble qu'au niveau professionnel son engagement vis-à-vis de cette entreprise artistique soit si fort que la crainte d'y faillir le hante et que son écriture comble la peur de s'en sentir exclu. A un niveau plus personnel, nous constatons que la solitude est associée chez Léger à la mort et que la multiplication de ses écrits semble l'aider aussi à compenser sa propre disparition (7).

Chez cet artiste l'écriture est donc à la fois enthousiaste, révélatrice de son

²⁸ Sylvie Forestier, Fonctions de la peinture, 9.

altruisme, mais aussi angoissée, car Léger craint de ne plus se sentir participer à une aventure plastique qu'il désire avant tout collective.

1. L'écriture témoin d'un conflit effroyable

Lors de la première guerre mondiale, comme pour tous les soldats éloignés des siens, la correspondance de Léger est au départ basée sur l'échange de nouvelles. Cependant, impliquée dans une aventure peu ordinaire, son écriture tente alors de communiquer une situation inconnue de ses proches et même difficilement crédible pour lui-même; il s'agira alors d'un témoignage écrit où descriptions et narrations abondent. Cependant cette écriture dont le contenu dépasse l'entendement va modifier la relation épistolaire destinataire-destinataire, car les deux correspondants ne sont plus ni la source ni le but de l'écriture. Par ailleurs, dans une situation extrême où Léger côtoie la mort en permanence, le geste scriptural devient, comme nous allons le voir, une preuve pour lui-même de son existence autrement précaire.

En 1914, au début du conflit, sa correspondance se compose de lettres adressées à son ami Louis Poughon où abondent les demandes incessantes pour être transféré hors des combats: "Ecris! Ecris! Ecris!" (CG, 47); "Où en est notre affaire? Tiens-moi au courant" (CG, 80).²⁹ Partage et échange d'impressions et d'événements personnels remplissent aussi les missives: "Merci de ta longue lettre... J'ai passé la nuit roulé dans une couverture et dormant sur des sacs de mélinite" (CG, 9). Cependant, étant donné le caractère peu ordinaire de la situation, les lettres destinées à cet ami ainsi qu'à sa mère et à sa future femme Jeanne Lohy, se rapprochent rapidement de "papiers" successifs

²⁹ Léger connaissait la condition plus favorable de certains de ses amis qui avaient pu éviter d'être envoyés au front; il ne cesse de demander à son ami (conseiller de préfecture dans les Deux-Sèvres) d'intercéder en sa faveur.

qu'auraient pu écrire un correspondant de guerre. De longues descriptions et des narrations détaillées se succèdent, interrompues parfois par une exclamation indignée: "On n'est pas seulement tué par un obus ici, on se noie aussi. Il faut savoir ces choses-là."³⁰ La position de chroniqueur qu'adopte Léger s'assimile ainsi au geste de témoignage, tel que le définit George Yúdice: "An authentic narrative, told by a witness who is moved to narrate the urgency of a situation (e.g. war, oppression, revolution etc.)."³¹ Dans le souci de rapporter son vécu le plus exactement possible, ses lettres deviennent alors le lieu où il évoque sa vision d'une réalité immonde, expression qui, d'après André Tournon dans son analyse de la poétique du témoignage, "fait surgir le réel brut, sans fard."³²

L'écriture épistolaire se transforme alors car il s'agit surtout d'informer autrui de faits qui sortent de l'ordinaire. Pour rendre son discours crédible, Léger s'attache à faire de longues descriptions afin de rapporter le plus exactement sa réalité et se situer comme spectateur authentique des tranchées. "J'ai vu des choses excessivement curieuses. Des têtes d'hommes presque momifiées émergeant de la boue... Plusieurs ont les doigts dans la bouche, les doigts sont coupés par les dents... un type qui souffre trop se bouffe les mains" (CG, 66), écrit-il à son ami Poughon alors qu'il retourne sur un lieu ravagé par une bataille. L'écrit visuel exact est cependant dépersonnalisé, déshumanisé, le scripteur ne transmet plus d'émotions personnelles. Le destinataire Léger, d'une façon non intentionnée, néglige alors la sensibilité de son destinataire, ayant déjà refoulé la sienne

³⁰ Fernand Léger, Fernand Léger, une correspondance de guerre à Louis Poughon, 1914-1918, 66.

³¹ George Yúdice, "Testimonio and Postmodernism," The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America, ed. George Gugelberger (London: Duke University Press, 1996) 44.

³² André Tournon, "La Poétique du témoignage dans Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné," Poétiques d'Aubigné, ed. Olivier Pot (Genève: Librairie Droz, 1999) 141.

par nécessité: “Le sang sautait à un mètre; le copain qui ramenait son fusil et sa musette en était plein. Il nous a raconté ça d’une manière épatante” (CG, 24). Si le souci de témoigner à ses proches de l’horreur des combats du Front est un geste que Léger juge essentiel, c’est qu’il espère aussi dénoncer une réalité qu’autrui ignore: “Thus is [testimony] also a protest of what happens to mortal beings,”³³ souligne Timothy Murphy. Les descriptions prennent alors tout autant la fonction d’attestation que de persuasion d’après Marie-Annick Gervais-Zeninger dans son étude sur l’écriture descriptive romanesque. Cette auteure nous rappelle que dans l’Antiquité, la description était dotée du statut de preuve dans le discours judiciaire et épideictique.³⁴ Il y a pourtant dans le cas de Léger anéantissement du dialogue destinataire-destinataire malgré l’intense désir de la part du peintre de communiquer sa réalité le plus précisément possible.

L’écrit devient de toute évidence l’expression la plupart du temps de faits extérieurs à Léger étant donné l’absence d’une réflexion personnelle ou de l’évocation d’émotions, car si la révolte au début parsème l’écrit face à l’impuissance d’échapper à l’horreur – “Et il faut vivre là-dedans! Et il faut vivre là-dedans!” (GB, 72) – c’est pour céder la place à une expression qui indique l’incompréhension: “On se durcit à tout. Le blessé le plus pitoyable vous laisse indifférent” (A sa mère, GB, 68). Il y a alors mise à mal de la relation épistolaire puisque le destinataire, en retrait de sa narration, ne s’adresse plus directement au destinataire. Seul le récit subsiste entre les deux correspondants avec des lettres qui deviennent un véritable “champ de bataille.” Soulignons que le scripteur Léger ne sait plus émettre une opinion personnelle car

³³ Timothy Murphy, “Testimony,” *Writing Aids. Gay literature, Language and Analysis* (New York: Columbia UP, 1993) 311.

³⁴ Marie-Annick Gervais-Zeninger, *La Description* (Paris: Librairie Hachette, 2001) 13.

aucune référence explicative ne lui est connue: “Un bonhomme qui est touché assez sérieusement est immédiatement dans un état d’inconscience qui le rend indifférent à tout ce qui l’entoure. C’est bizarre tout cela” (CG, 32). Le refus de commenter, de taire tout jugement – “C’est une existence presque inanalysable” (CG, 26) – indique sans doute l’anéantissement émotionnel du destinataire, mais aussi la “bizarrerie,” l’étrangeté radicale de ce qui est observé et qui paradoxalement, nous échappe. Léger témoin de la souffrance d’autrui éprouve une difficulté à la retransmettre et reconnaît l’insuffisance de l’écrit pour exprimer sa réalité: “Plus rien. Ni une pierre, ni un bout de bois, des trous, de la boue, de l’eau dans les trous et des débris humains.... Je ne puis absolument pas te décrire cela” (CG, 66). Ces remarques rejoignent ce qu’Elaine Scarry souligne au sujet des témoignages écrits de conflits où, selon elle, émerge une difficulté voire une impossibilité de la part du scripteur à rendre compte exactement d’une situation où la souffrance humaine est en jeu: “The act of misdescribing torture or war, though in some instances intentional and in others unintentional, is in either case partially made possible by the inherent difficulty of accurately describing any event whose central content is bodily pain or injury.”³⁵

Dans un monde que Léger ne peut qualifier, s’il y a perte de référents linguistiques, il y a aussi bien souvent perte de repères spatiaux. Dans une lettre datée d’octobre 1916 de Verdun, il s’efforce à plusieurs reprises de se situer dans un lieu dévasté par une bataille: “Maintenant je voulais trouver les lignes Boches. Rien ne pouvait m’indiquer autres que [sic] les débris d’hommes et d’objets. Ce sont les chaussures qui m’ont surtout guidé. Quand j’ai vu des bottes et des casques verts, j’ai vu

³⁵ Elaine Scarry, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World* (New York: Oxford UP, 1985) 13.

que j'avais dépassé nos lignes" (CG, 66). C'est alors qu'émerge la crainte de voir son témoignage non validé par autrui puisque la crédibilité de sa propre réalité le dépasse: "C'est une vie très dure et qu'il est impossible de se figurer si l'on n'y est pas soi-même ... jamais en temps normal on ne se croirait capable de faire ce que l'on fait ici" (A sa mère, GB, 68). C'est là toute la problématique du témoignage: rendre crédible une situation inconnue d'autrui, et de plus sans références disponibles. Confronté à l'absence de repères, Léger en vient même à questionner des définitions ancrées dans sa culture: "Veux-tu maintenant me donner une définition de l'héroïsme? Moi, je ne sais plus du tout où elle est, où elle n'est pas là" (CG, 77). C'est ainsi que Dorothy Kosinski souligne fort justement que la correspondance de guerre de Léger avec son ami Louis Poughon nous offre "un langage de rupture, une insistance sur la fragmentation et l'insuffisance de la description ou du récit traditionnel, un sentiment de traumatisme..."³⁶ Quant à Timothy Murphy, il envisage alors l'acte d'écrire dans ce genre de situation "as a way to make sense of events."³⁷ Et c'est ce qui explique peut-être pourquoi Léger transcende alors parfois ses observations en faisant appel à des références artistiques: "Tant d'obus en tant de temps sur une telle surface, tant d'hommes par mètre et à l'heure fixe en ordre. Tout cela se déclenche mécaniquement. C'est l'abstraction pure, plus pure que la Peinture Cubiste 'soi-même'..." (CG, 36). L'écriture tente ici de conceptualiser pour le scripteur une vision cauchemardesque en trouvant une référence esthétique qui lui est familière, peut-être ironique, paradoxale, mais peut-être, aussi, réconfortante.

Progressivement, tout au long de la correspondance de guerre, nous assistons par ailleurs à un glissement qui va du témoignage du vécu d'un destinataire à un destinataire

³⁶ Dorothy Kosinski, ed., *Fernand Léger. Le rythme de la vie moderne, 1911-1924*, 19.

³⁷ Timothy Murphy, "Testimony," 311.

vers une écriture qui ne concrétise cette aventure qu'au destinataire lui-même, écriture miroir, miroir pour Léger de sa propre existence. "Ces 18 mois passés ici ont été très durs... Je le sens partout, par mes lettres qui sont de plus en plus longues à ceux à qui j'écris" (CG, 58), signale-t-il à son ami Poughon en novembre 1916. Le geste épistolaire n'est plus seulement un moyen pour témoigner à autrui de sa situation mais pour "auto-témoigner" de son existence: "Ce soir je continuerai, il me semble, à t'écrire très longtemps... J'ai besoin de cela, il faut que je le fasse. Je ne suis pas encore enterré. Je suis tout à fait vivant, plus que jamais" (CG, 58). Ce geste scriptural qui valide sa vie rejoint la remarque de l'écrivain Hervé Guibert lorsqu'atteint du sida, il déclare – "C'est quand j'écris que je suis le plus vivant."³⁸ Martine Delvaux souligne dans ce cas que "Le témoignage de Guibert, cet acte d'auto-imagination, a pour effet de le faire revivre."³⁹ Dans la situation de Léger, si la lettre est toujours envoyée à l'autre, l'écriture n'est plus adressée à autrui. Ce destinataire, pourtant garant de sa parole, de son vécu, n'existe plus au niveau véritablement dialogique. Les lettres que Léger recevait avec plaisir ne sont plus mentionnées; seule l'urgence de l'acte d'écrire prime et conjure la menace de sa propre disparition, car l'écriture devient l'unique moyen de se différencier de son compagnon soldat mort ou blessé, réduit à ne plus pouvoir s'exprimer. La lettre de tranchée devient cet espace ignoble, à bien des égards isolé du monde extérieur, où toute communication au niveau de l'écriture est interrompue. L'écrit ne témoigne plus au destinataire, mais témoigne de l'autre, de celui qui, engagé avec le destinataire, côtoie aussi la mort. Cet autre, ce soldat devient l'unique référence de vie et de mort. Parler de

³⁸ Hervé Guibert, *Le Protocole compassionnel* (Paris: Gallimard, 1991), 141.

³⁹ Martine Delvaux, "Apprendre à vivre avec les spectres: témoignage des camps nazis et du sida," *Esprit Créateur* 38.3 (1998): 57.

lui, c'est parler de soi, c'est prouver que l'on est encore en vie au coeur même de cette si troublante équation de la vie et de la mort. D'ailleurs, dès que Léger sera éloigné des combats lors de son hospitalisation, le dialogue reprendra: "Et toi, vieux, ça va, et ton héritière!" (CG, 82); "Qu'en penses-tu? Fouille de ce côté, mon cher..." (CG, 90). Loin des tranchées, à l'abri d'une mort probable, le sentiment d'appartenance à la vie réapparaît, la notion d'altérité aussi, et la conversation peut reprendre. Ainsi, dans une situation extrême où la vie est fragilisée, si l'écriture épistolaire arrive à transmettre une réalité à autrui avec exactitude, elle ne remplit plus sa fonction dialogique mais s'oriente progressivement vers un rôle qui valide avant tout l'existence du destinataire.

L'expérience de la première guerre mondiale est le creuset chez cet artiste de son esthétique à venir. En effet, témoin de ce conflit effroyable et survivant d'une expérience collective, il restera toujours ensuite témoin de l'époque où il évolue, toujours soucieux de transposer son vécu à autrui. De plus, l'intérêt qu'il portera ensuite aux citoyens dits "défavorisés" n'est, comme nous le démontrerons plus loin dans cette étude, que le reflet du souvenir de la perte de ses amis soldats injustement, incompréhensiblement massacrés. Mais l'écriture reste aussi, comme nous allons maintenant le voir, un moyen d'élaborer son orientation artistique.

2. L'écriture comme transposition d'un monde fascinant

Si pendant la guerre Léger a utilisé abondamment l'écriture pour témoigner d'une situation "extra-ordinaire," c'est un geste qui l'accompagne à tous moments par la suite puisque de nombreuses observations de la vie qui l'entoure sont retranscrites sous forme de notes ou au sein de ses lettres. Ses écrits, geste d'attestation de la réalité du monde qui l'entoure, lui permettent aussi de concrétiser ses observations et d'en méditer l'éventuelle

portée esthétique. S'il fixe à l'écrit des caractéristiques de la vie qui le fascinent, sortes de "croquis scripturaux," c'est avec l'objectif de les développer ultérieurement non seulement au niveau pictural mais aussi dans des articles ou des textes de conférences, écriture qui représente donc la genèse de sa réflexion esthétique.

Dans ses notes de voyage, captivé par tout ce qu'il découvre – objets, événements, individus –, Léger jette à l'écrit des observations d'individus ordinaires qu'il rencontre à Chicago: "A l'angle d'une rue, un vieux mendiant vous étonne avec ses cheveux longs..." (MV, 26); ou à Deauville, "Un gosse qui a pris un crabe... La femme en pyjama qui passe..." (MV, 118). Guy Marester insiste d'ailleurs sur cette particularité d'observation minutieuse qui caractérise Léger avant qu'il ne réalise ses tableaux: "... il avait à noter souvent les misères du travail: mains déformées par les callosités, épaules qu'avait voûtées le poids trop lourd des fardeaux."⁴⁰ Léger utilise également l'écrit pour transposer des impressions visuelles des lieux qu'il découvre; aussi bien une ville américaine – "Vécu 3 semaines dans ce bled artificiel et inhumain" (*Los Angeles*, MV, 47) – que des villes européennes. Il caractérise ainsi Zürich de "... ville ouverte et mondiale" (MV, 87), mais ne semble guère apprécier l'aspect extérieur de la ville de Berlin: "L'horrible architecture impérialiste disparaît, mangée par l'électricité" (MV, 93). Cette écriture qui rend compte de toutes ses expériences visuelles, se résume souvent à une suite de mots, comme par exemple lorsqu'il décrit l'Espagne: "Un pays couché, allongé – gris incolore – translucide" (MV, 79). Le style elliptique qu'affectionne Léger semble l'aider ici à montrer les multiples aspects d'un monde qui le fascine, en passant rapidement d'un lieu, d'un objet ou d'un individu à un autre, ce qui donne au lecteur

⁴⁰ Guy Marester, "Fernand Léger et Les Constructeurs," *Fernand Léger. Peindre la vie moderne*, 112.

l'impression d'un tableau visuellement fragmenté mais globalement cohérent. "Par le balancement de la phrase, ses ellipses, les textes reflètent souvent l'urgence d'une parole missionnaire qui entraîne le lecteur dans l'exemple d'un voir" (FP, 10), souligne Sylvie Forestier dans son analyse des écrits de Léger. D'une manière similaire, André Guyaux relève ce style d'écriture dans les carnets de voyage de Huysmans: "syntaxe asyndétique, en 'chapelet' de mots ou de syntagmes. On appelle parfois cela le style 'télégraphique,' par analogie avec l' 'économie de mots.'" ⁴¹ Fasciné par le monde qui l'entoure, Léger fixe dans ses notes de voyage toutes ses expériences, ceci avec la rapidité avec laquelle il les voit, en se donnant l'illusion de rester à la même vitesse que le déroulement de la vie et, comme Guyaux note à nouveau au sujet de Huysmans: "enregistrant aussi les hésitations ou les promesses de l'œuvre." ⁴² L'écriture de Léger capte le monde en mouvement, moyen d'expression qui peut ainsi s'assimiler à de rapides croquis que prendrait un artiste pour réaliser ensuite ses œuvres d'art à l'atelier. Cette écriture fragmentée, suite d'"ébauches scripturales," peut être aussi considérée comme une riche déposition (d'un monde qui le fascine) puisque, d'après Conacher, "Les constantes interruptions qui brisent la linéarité [d'un] récit manifestent une écriture au jour le jour, au fur et à mesure du déroulement des événements..." ⁴³ Les notes de Léger, témoignage à lui-même d'un monde en mouvement, sont ensuite utilisées, non seulement pour réaliser ses tableaux, mais aussi pour transmettre à autrui lors de ses allocutions et dans ses articles les théories d'un nouveau mouvement artistique auquel il croit profondément.

⁴¹ André Guyaux, "Huysmans entre le journal intime et la lettre," Les Ecritures de l'intime. La correspondance et le journal, 135.

⁴² André Guyaux, "Huysmans entre le journal intime et la lettre," Les Ecritures de l'intime. La correspondance et le journal, 138.

⁴³ Agnès Conacher, "Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné," 16.

Ces notes prises sur le vif des villes qu'il traverse le conduisent à développer l'idée suivante en 1946 dans un magazine d'art américain: "La transformation du mur par la couleur va être un des problèmes les plus passionnants de l'architecture moderne actuelle et à venir" (FP, 240). Cette écriture "visuelle" exprime ainsi un vécu, tout comme des esquisses croquées dans un carnet peuvent le faire, mais il s'agit d'impressions d'un moment qui représentent en partie la genèse de sa pensée esthétique.

La correspondance que poursuit Léger après la guerre est elle aussi un lieu où il continue à effectuer des comptes rendus de la vie qui l'entoure, écrit souvent centré sur des entités simples. L'écriture épistolaire, témoignage "vivant" de ses observations, répond au besoin qu'éprouve l'artiste de montrer à autrui certains aspects du monde souvent ignorés. Comme au niveau pictural où Léger s'attache à transposer sa perception de la réalité à partir de détails puisés dans l'observable, c'est aussi la forme que prend son écriture lorsque des descriptions d'objets ordinaires illustrent ses lettres. Il s'agit de révéler à autrui non seulement ce qu'il voit d'une manière globale, synthétisée conceptuellement, mais aussi les moindres éléments qu'il capte de la vie dans ses innombrables spécificités. Il tient par exemple à décrire à sa maîtresse, lors d'un voyage, un chiffon coincé dans l'essieu d'un wagon: "Ce petit bout de chiffon... danse une danse infernale... par moment c'est comme un insecte... qui s'acharne à se délivrer" (CR, 40). En personnalisant ici cet objet, Léger révèle l'importance qu'il accorde à tout élément de l'existence vécue et son intense désir de le mettre en valeur, ce qu'il exprime de la manière suivante dans un article de 1923: "Mon but est d'essayer d'imposer ceci: qu'il n'y a pas de Beau catalogué... Le Beau est partout, dans l'ordre de vos casseroles..." (FP, 88). Il peut lui arriver de partager également avec son correspondant une observation

bien particulière qu'il entreprend après avoir été témoin d'un accident de voiture: "... une voiture dans le fossé avec un doigt d'homme tranché par le pare-brise et qui flottait doucement au vent – le sang dans l'herbe c'est complémentaire rouge sur vert – c'est gris" (CR, 48). Ici il n'y a aucune émotion ou contextualisation de l'événement mais l'écrit relate les couleurs contrastées du sang et de l'herbe. L'écriture révèle la manière esthétisante avec laquelle Léger perçoit le monde, écriture témoin qui rapporte à autrui avec exactitude une expérience personnelle mais curieusement dépersonnalisée. Léger conceptualise ensuite cette observation trois années plus tard dans une conférence qu'il donne à New York: "Le sujet détruit, il fallait trouver autre chose, c'est l'*objet* et la couleur pure qui deviennent la valeur de remplacement" (FP, 188). Il peut lui arriver d'évoquer également avec une grande précision le travail d'une modeste fourmi, l'apparence des nuages ou la condition des vaches dans un champ, "tout un monde lointain et mystérieux qui m'intéresse" (CR, 50). L'oeil de l'artiste met en valeur des éléments qui deviennent alors des "gros plans" du déroulement ordinaire de la vie et qui nourrissent ses écrits et l'esthétique qu'élaborent incessamment ceux-ci, celle d'un objet qui participe à l'organisation formelle, non subjective du monde. "Cet *objet* qui était enfermé dans le *sujet* devient libre... Je vais m'intéresser à l'arbre seul, l'étudier et en sortir toutes les possibilités plastiques qu'il comporte... Cet arbre si riche en valeur plastique est *sacrifié* dans le *tableau à sujet*" (FP, 188), souligne-t-il en 1935 lors d'une conférence à New York. Bernard Beugnot remarque très justement dans son étude sur l'écriture épistolaire que le scripteur organise ainsi ce qui participe à son vécu: "Comme le diariste..., l'épistolier enregistre le quotidien, écrit souvent au plus près de l'événement. Mais comme le mémorialiste, sans son regard rétrospectif toutefois, il

confère une unité au désordre ou au hasard de la vie, il donne sens à ses expériences, il conjure l'éclatement par l'emprise du texte."⁴⁴ Ce souci du détail considéré à la fois dans sa différence et dans son rapport à une totalité conceptuelle rejoint en partie ce que Bernard Vouilloux remarque quant à lui au sujet des tableaux qui apparaissent dans l'écriture du roman L'Education sentimentale de Flaubert:

... il est peut-être le premier roman à avoir poussé aussi loin la probité à l'égard de la vie en nous donnant le sentiment de la confusion, du désordre qui la caractérise, incapables que nous sommes, dans l'ordinaire des jours, de classer et de hiérarchiser en toute objectivité ce qui est important et ce qui ne l'est pas, donnant au détail qui nous touche le même relief qu'aux événements historiques qui se déroulent simultanément.⁴⁵

Léger, manifestement, va plus loin en cherchant précisément, au coeur de la spécificité, la pertinence de celle-ci dans une optique plus synthétique. Si les observations de Léger au niveau épistolaire comme au niveau des notes fixent des moments précis de sa vie et déclenchent une méditation esthétique, elles sont ainsi également utiles pour sensibiliser ses interlocuteurs à la complexité du monde qui les entoure et les inciter à le considérer de manière "organisée." Il s'agit toujours pour Léger d'associer autrui à la genèse de son travail, à la conception qu'il en a, mouvante et délicatement structurante malgré l'énigme qu'il véhicule et qu'il continue à reconnaître.

Si le geste scriptural de Léger témoigne d'un monde qui le fascine, c'est ainsi aussi un moyen qui l'aide à "l'organiser" esthétiquement parlant et à élaborer, de façon expérimentale, provisoire, sa réflexion plastique. Mais Léger ne se contente pas d'une démarche strictement personnelle avec la prise de notes, puisqu'il communique également à ses proches cette première transposition du monde, premier partage intime

⁴⁴ Bernard Beugnot, "De l'invention épistolaire à la manière de soi," L'Epistolarité à travers les siècles, 35.

⁴⁵ Bernard Vouilloux, "Les Tableaux de Flaubert," Poétique 135 (2003): 269.

donc, qu'il élargit par la suite au public dans ses articles et ses conférences.

3. L'écriture comme lieu de mémoire

Si les notes chez Léger fixent ses observations visuelles et si l'épistolaire est ce lieu de première affirmation tantôt sûre, tantôt hésitante de ses théories esthétiques, nous découvrons que cette écriture joue le rôle de mémoire avec parfois une demande de participation active de ses correspondants dans ce processus.

Si Léger partage d'abord dans l'intimité ses expériences personnelles, c'est souvent, comme nous l'avons déjà souligné, pour les exprimer plus tard publiquement. Ainsi, dans une lettre à Simone d'août 1933, il exprime ses impressions de Grèce à son retour de ce pays: "C'est anti-Romantique – le Romantique adore le chaos, l'étonnant, le confus – Rien de cela ici. J'y suis allé... chez cette vieille vedette du monde avec la "Tour Eiffel" et Sorel l'ACROPOLE..." (CR, 60). Il reprend ensuite cette idée et l'élabore dans un texte de conférence donnée à la Sorbonne en février 1934 et intitulé "De l'Acropole à la Tour Eiffel:" "Ce chaos romantique et spectaculaire qui étonne les visiteurs, c'est tout le contraire de l'esprit grec qui en a conçu la construction."⁴⁶ Il apparaît ici que le premier geste d'écriture est pour Léger un moyen d'emmagasiner une idée pour pouvoir la retrouver et la méditer ultérieurement. Il insiste en effet en octobre 1931 dans une missive à sa maîtresse sur l'importance du geste scriptural pour se remémorer certains faits: "Excusez cette dissertation sur un point que vous connaissez bien mais je le note pour plus tard si j'ai besoin de m'en servir – en vous l'écrivant cela me le remet en mémoire et c'est fait, et je n'ai pas la prétention de vous imposer une leçon" (CR, 35). Ce geste rejoint ce que Didier remarque chez l'écrivain dont le journal, s'il permet "la

⁴⁶ Fernand Léger, *Pour un réalisme du XX^e siècle. Dialogue posthume avec Fernand Léger*, ed. Roger Garaudy (Paris: Bernard Grasset, 1968), 228 [cité avec la référence, De l'Acropole].

gestation de son œuvre,⁴⁷ “devient vite un réservoir d’écriture, surtout et avant tout. Sans même savoir si tel ou tel souvenir pourra lui ‘servir,’ l’écrivain tiendra son journal, comme le pianiste fait ses gammes, ou la danseuse sa barre.”⁴⁸ Les remarques que Léger transmet à ses correspondants ainsi que ses prises de notes, qui, nous l’avons vu, sont l’enregistrement rigoureux de vues qui le fascinent, représentent aussi une discipline qu’il s’impose afin d’identifier ce qui plus tard pourra faire l’objet de développements pertinents. Il se peut qu’il s’agisse également d’une prise de conscience de la fugacité de la vie avec peut-être l’envie de raviver le passé, de le réactualiser, d’en prolonger finalement l’aspect captivant, “... instants de plaisir délicieux [que l’homme] se raconte à lui-même, comme pour les prolonger, et leur donner plus de consistance et de réalité,”⁴⁹ estime Girard dans le cas de Delacroix.

Enregistrer le présent à l’écrit révèle probablement aussi chez Léger la crainte sous-jacente de l’oublier. Devant un moment précis qui deviendra un passé, l’écriture tente de déjouer ce phénomène inéluctable, ce que Girard présente comme la caractéristique principale du journal: “La première fonction du journal est de s’assurer contre les défaillances de la mémoire, en empêchant dès maintenant le jour d’aujourd’hui de s’engloutir dans le néant.”⁵⁰ Dans son journal, Delacroix va même plus loin lorsqu’il évoque le problème d’une mémoire peu fiable puisque, d’après lui, ce phénomène peut provoquer chez l’être humain un sentiment de non-appartenance, de vulnérabilité, face au temps qui s’écoule, sorte de désappropriation de sa propre existence:

En revenant avec Edouard, j’ai eu plus d’idées que dans toute la journée... Mais

⁴⁷ Beatrice Didier, *Le Journal intime*, 190.

⁴⁸ Béatrice Didier, *Le Journal intime*, 191.

⁴⁹ Alain Girard, *Le Journal intime*, 403.

⁵⁰ Alain Girard, *Le Journal intime*, 402.

ma mémoire s'enfuit tellement de jour en jour que je ne suis plus le maître de rien, ni du passé que j'oublie, ni à peine du présent... Un homme sans mémoire ne sait sur quoi compter; tout le trahit.⁵¹

Si Léger n'exprime pas aussi ouvertement ce problème de mémorisation, il n'en reste pas moins que son désir de "détenir" ce qui est vécu, observé, médité lui permet de transcender l'éphémère – un moment visuel, une méditation – de l'orienter vers une notion d'atemporalité, d'éternité; refus quelque part d'admettre la mouvance, le côté fugace de l'existence. A l'aide de l'écriture, Léger contrôle un monde en constante évolution puisqu'il l'ancre dans une matérialité – carnets de notes, lettres – qu'il peut revisiter à tout moment.

En "stockant" toutes ses observations, il se distingue malgré tout légèrement du diariste puisqu'il exige d'autrui une part active dans ce processus. En effet, Léger ne se contente pas d'une écriture "mémorielle" pour lui-même car lorsqu'après avoir rappelé à son marchand de tableau sa position par rapport au cubisme, il rajoute: "N'oubliez pas cela et il sera même [bon] de l'écrire un jour prochain" (CA, 74). Cette requête montre, soit le doute que ressent Léger vis-à-vis de sa propre faculté à retenir certains faits, soit le besoin de toujours associer l'autre à ses démarches personnelles.

L'écriture reste donc pour Léger un outil essentiel, non seulement comme lieu de prise de conscience de ce qui nourrira sa représentation plastique mais aussi comme mise en mémoire de la genèse de son œuvre, lieu de références d'une méditation du monde qui, en lui restant toujours accessible, demeure finalement toujours présente.

4. L'écrit comme enseignement: une rhétorique délibérative et démonstrative

Léger, soucieux de se voir compris par autrui, oriente de plus en plus ses écrits

⁵¹ Eugène Delacroix, Journal 1822-1863, 48.

vers le récepteur de son œuvre,⁵² en cherchant à clarifier les raisons et les objectifs de sa démarche artistique. Dès le début de sa carrière, connaissant les difficultés auxquelles les impressionnistes avaient dû faire face pour imposer leurs idées, il se sait engagé dans une recherche esthétique novatrice qui risque d'être controversée: "Ces cinq ou six braves types [les impressionnistes] qui crevaient de faim sont sortis d'une situation tellement plus difficile que celle dont nous sommes sortis" (GB, 33). Ses écrits s'attachent donc à guider son public dans la découverte d'une nouvelle conception de l'art. Afin de poursuivre ce but, il dévoile ses motivations artistiques et, la plupart du temps, base son discours sur une rhétorique qui alterne le genre délibératif et le genre démonstratif dont l'argumentation dominante est, respectivement, d'après Aristote, l'exemple et l'amplification (sous forme d'éloge).⁵³

Soucieux du message qu'il souhaite faire passer, son discours clarifie chaque élément qui le constitue en commençant d'ailleurs par les titres de ses textes: "Si j'ai intitulé cet article 'De l'Acropole à la Tour Eiffel,' ce n'est pas dans le but d'établir une comparaison plastique entre les deux monuments. La question est tout autre."⁵⁴ Léger tente de montrer ici que la nouveauté, même si elle ne se rattache pas à une référence, est d'actualité, argumentation qui, d'après Aristote, appartient aux discours persuasifs: "... et [les orateurs] ont à tâche de montrer: les uns, que la chose en question aura lieu, les

⁵² Il craint en effet toujours la réaction du public face à son travail et le signale de la façon suivante à Simone: "Même les plus monstrueux imaginatifs, les plus rêveurs, tout ceux qui détestent les limites ont jeté sur un papier ou une toile leur position exceptionnelle et l'ont aventurée dans la vie critique et froide au risque de la concession et du déchet! Les orgueils les plus montés sont descendus un matin vers la réalisation et se sont trouvés livrés aux lunettes de leur contemporain..." (CR, 54).

⁵³ "... l'amplification est ce qui convient le mieux aux discours démonstratifs; car ceux-ci mettent en œuvre des actions sur lesquelles on est d'accord, si bien qu'il ne reste plus qu'à nous en développer la grandeur et la beauté..." Aristote, *Rhétorique*, (Paris: Librairie générale française, 1991) 138.

⁵⁴ Fernand Léger, "De l'Acropole à la Tour Eiffel," *Pour un réalisme du XX^e siècle*, 226.

autres, qu'elle a eu lieu."⁵⁵ Léger rappelle ainsi que son aventure esthétique qui semble bouleverser les traditions est un phénomène habituel: "Je le répète, toutes les époques ont eu de ces productions, et de telles œuvres, même avec tout le talent qu'elles comportent, ne restent que des manifestations d'époque" (FP, 27). Il s'agit de recréer pour autrui un monde de références pour rester convaincant et Léger utilise alors des analogies aux inventions contemporaines comme le cinéma ou la radiographie: "... 80% des éléments et des objets qui nous aident à vivre ne sont qu'*aperçus* par nous dans la vie courante, tandis que 20% sont *vus*. J'en déduis que le cinématographe fait cette révolution *de nous faire voir tout ce qui n'a été qu'aperçu...*" (FP, 58). Et, ailleurs, Léger ajoute: "... on voit au travers des corps – Ces moyens nouveaux nous ont créé une mentalité nouvelle. Les ensembles ne nous suffisent plus – on veut sentir et saisir les détails de ces ensembles."⁵⁶ C'est donc en s'attachant à éclairer au mieux autrui sur ses prises de décisions artistiques que Léger tente de rendre crédible sa démarche plastique, Aristote soulignant à son tour qu'"Il faut que les choses soient dignes de créance, car il arrive rarement que l'on en apporte la démonstration si elles sont incroyables..."⁵⁷.

Le discours méthodique et rigoureux de nombreux textes de Léger présente donc des exemples concrets du quotidien afin de toucher le public. Cette rigueur d'élocution qui caractérise Fernand Léger, Roger Garaudy l'évoque dans son ouvrage sur ce peintre:

Artiste poursuivant la grande aventure créatrice de sa vie avec une parfaite lucidité, capable de rendre compte de chaque ligne, de chaque couleur, de chaque structure de son œuvre de peintre à partir de problèmes posés par son époque, de l'esprit de son peuple et de son temps...⁵⁸

⁵⁵ Aristote, *Rhétorique*, 245.

⁵⁶ Fernand Léger, "Actualités," *Fernand Léger. Sa vie, son œuvre, son rêve*, ed. Guido Le Noci (Milan: Editions Apollinaire, 1971) np.

⁵⁷ Aristote, *Rhétorique*, 367.

⁵⁸ Roger Garaudy, *Pour un réalisme du XX^e siècle*, 9.

Les cas choisis par Léger sont simples, parfois touchants, car il tente d'atteindre aussi le récepteur au niveau de ses émotions. C'est en ramenant ses considérations artistiques à des exemples familiers que Léger place son auditoire au centre de sa réflexion esthétique. Là encore, Aristote souligne la pertinence d'une "communauté forte de l'auteur et de ses locuteurs à qui l'on dit l'essentiel de ce qu'ils doivent comprendre *par référence* à leur monde habituel."⁵⁹ C'est ainsi que Léger souligne l'importance d'apprécier toutes les subtilités de son environnement: "Il faut marcher à pied lentement, regarder, voir, ne pas courir les routes en conduite intérieure avec une montre devant les yeux..."⁶⁰. Le domaine artistique devient alors, à son tour, comme celui de la terre, un monde accessible et compréhensible pour le public puisqu'associé à des expériences ordinaires: "On coupe les fleurs du jardin pour les avoir à côté de soi dans l'appartement, avec des tableaux. Ces derniers sont des objets d'art dans lesquels la couleur entre pour 60%."⁶¹ En effet, c'est surtout l'accessibilité de son "enseignement" qui préoccupe Léger et c'est donc naturellement qu'il s'appuie sur l'exemple d'un enfant qui, malgré les "paroxysmes" de tout ce qui l'entoure dans son expérience de la modernité, s'adapte bien, se sent à l'aise, accueille tout et profite de tout.⁶² Chaque exemple qu'apporte Léger est choisi de manière à créer pour son auditoire un monde de référents familiers et le convaincre plus efficacement. Il n'hésite pas ainsi à souligner l'importance de rester sensible et de se familiariser à une réalité qui peut d'abord répugner: "Souvent le Beau est peu séduisant,

⁵⁹ Michel Meyer, "Introduction," Aristote, *Rhétorique*, 67.

⁶⁰ Fernand Léger, "Notre paysage," *Fernand Léger. La Poésie de l'objet 1928-1934*, ed. Christian Derouet et Marie-Odile Caussin-Peynet (Paris: Editions du Centre Georges Pompidou, 1981) 21.

⁶¹ Fernand Léger, "Réponse de Fernand Léger," *Fernand Léger. La Poésie de l'objet*, 22.

⁶² "Il ne faut pas pour cela condamner l'ambiance moderne... Mais l'enfant 1935? Regardez-le; il évolue très à son aise dans ce paroxysme nouveau... Il est né là dedans, il est adapté; ce qui prouve que c'est donc viable et qu'il n'y a plus qu'à 'laisser courir' la vie moderne." Fernand Léger, "Propos sur la couleur dans la vie moderne et au cinéma, sur l'art et la mesure," *Europe* 508-509 (1971): 65.

il est antidécoratif. Il ne se livre que lentement... Vous y devenez sensible – vous l’appréciez enfin” (FP, 319). C’est donc graduellement que Léger amène son public à s’ouvrir à une nouvelle conception de l’art qui finalement n’est d’après lui qu’une notion familière – l’antidécoratif se cachant, et enfin se révélant, comme “décoration,” comme beauté.

Léger utilise également l’éloge dans ses interventions, ce qu’Aristote envisage comme une technique efficace d’argumentation (rhétorique délibérative): “La plupart ignorent la valeur ornementale de leur travail..., affirme Léger en 1934. L’arrangement des chevelures des femmes, le maquillage, tout est la preuve que la préoccupation décorative domine la vie.”⁶³ L’éloge du beau, de l’extraordinaire, permet ainsi à Léger de le révéler là où on l’avait oublié, dans les gestes de la vie ordinaire. Il ne manque pas également de louer les femmes en soulignant leur part active et leur rôle central dans la société en temps de guerre: “Vous êtes l’axe, le pivot qui permet à des aventures d’une telle envergure de se mettre en ordre” (CR, 192). Il rend hommage en principe à tout individu, en lui attribuant une place active qu’il juge légitime dans le domaine de l’art: “Un terrassier qui, devant deux ceintures, préfère la bleue à la rouge, fait acte de choix, donc d’art. L’arrangement des chevelures des femmes, le maquillage, tout est la preuve que la *préoccupation décorative* domine la vie.”⁶⁴ Ce sont des délibérations et interventions démonstratives caractérisées par une grande sensibilité à autrui qui définissent l’enseignement de Léger. Il s’attache à incorporer son auditoire à sa réflexion plastique et surtout à lui faire prendre conscience de l’accessibilité de son art, de la beauté nouvelle qui l’anime et qu’il associe à une vision renouvelée des objets et

⁶³ Fernand Léger, “Avènement de l’objet,” Fernand Léger. La Poésie de l’objet, 25.

⁶⁴ Fernand Léger, “Avènement de l’objet,” Fernand Léger. La Poésie de l’objet, 25.

phénomènes de la vie de tous les jours.

Du fait de son aventure plastique novatrice, Léger se sent contraint à témoigner des raisons de son entreprise. Il ressent en effet le manque de référence non seulement comme un obstacle pour faire admettre son œuvre au public, mais aussi sur un plan personnel comme une épreuve: “Rien ne permet à l’artiste créateur, lorsque le doute lui entre dans le cœur, d’aller se raccrocher à un contrôle passé. Ce drame est vécu par tous les hommes qui sont condamnés à inventer, créer, construire” (FP, 195). Les doutes qui l’assaillent, Léger refuse cependant de les affronter seul, associant alors toujours davantage à son aventure artistique proches et public, car il cherche moins dans son geste didactique à imposer que d’en démontrer la validité à autrui. La même tactique est employée en 1939 avec Nadia Khodassievitch, son élève depuis 1924, lorsqu’il lui communique son souci de conseiller les jeunes artistes et non de leur dicter ses convictions: “Il faut diriger les jeunes vers *l’objet*.”⁶⁵ En montrant une voie possible, en partageant une réflexion, Léger amène lecteurs et auditeurs à méditer sa conception de l’art et, comme nous venons de le constater, ceci en utilisant des moyens de rhétorique reconnus car l’accueil de sa démarche plastique est un objectif qui lui tient à cœur.

L’écriture de Léger ne se contente pas d’affirmer des convictions esthétiques dénuées de fondement. Il s’attache à élaborer des exposés didactiques en utilisant le mode démonstratif et délibératif afin de convaincre efficacement le public, l’amener à adhérer à son entreprise et faire évoluer celle-ci en un partenariat durable.

5. Ecriture d’une démarche collective

Si Léger s’applique à utiliser des moyens rhétoriques classiques pour convaincre

⁶⁵ Fernand Léger, Fernand Léger. Sa vie, son œuvre, son rêve, np.

et s'assurer du soutien de son auditoire, d'autres procédés aussi divers que le pronom "nous," la forme impérative correspondante, ainsi que le pronom indéfini "on," sont aussi privilégiés. Léger choisit ainsi une démarche collective pour affronter cette aventure plastique novatrice.

Il faut reconnaître d'abord qu'au niveau esthétique Léger rejette la notion d'individualisme et ne cesse de rappeler son admiration pour la beauté de tout acte collectif: "Ces admirables machines modernes, chefs-d'œuvre de mise au point, œuvres de collectivités, comme celles qui ont réalisé les cathédrales romanes et gothiques du Beau anonyme" (De l'Acropole, 242). Cette notion se retrouve également au niveau de l'attitude qu'il adopte dans ses relations humaines, car, si Léger indique clairement ses objectifs plastiques dans ses textes de conférences avec l'utilisation du pronom "je,"⁶⁶ il a aussi fréquemment recours au pronom "nous," tout autant dans l'intimité d'une relation professionnelle qu'avec un public plus large. Il s'agit de pousser son auditoire ou ses lecteurs à se joindre à sa démarche dans une sorte d'engagement commun: "Le passage doit s'ouvrir entre l'artiste moderne et le peuple" (FP, 203), précise-t-il dans un article paru en 1936. Ses discours ne cessent alors d'envisager l'autre et lui-même dans la poursuite d'un même but artistique et l'écrit se situe dans cette optique de l'association avec autrui. "Nous vivons entourés de beaux objets qui lentement se dévoilent et que l'homme aperçoit" (FP, 127), affirme-t-il en 1924. Et dans un article sur sa conception du "Nouveau réalisme" en 1936, il déclare: "Nous avons libéré la couleur et la forme géométrique" (FP, 196) – la capacité d'appréciation étant considérée comme généralisable, toujours partageable, n'appartenant plus à une élite. Le ton des articles et

⁶⁶ "Je me fixe donc comme but... j'affirme donc une chose déjà dite... (FP, 25); "Je dirai qu'à mon sens, le réalisme pictural..." (FP, 26); "J'aime ce qu'il est convenu d'appeler l'état de guerre..." (FP, 107).

des textes de conférences se rapproche de celui d'un ami guide, comme on peut le constater lorsqu'il recommande à ses lecteurs dans un article daté de 1931 de s'ouvrir simplement au monde environnant: "Si vous aimez le dessin, les objets, c'est en décembre qu'il faut regarder la campagne.... il faut marcher à pied lentement, regarder, voir, ne pas courir les routes..."⁶⁷. Il n'y a pas de doute: l'autre, la collectivité, peut atteindre à la sensibilité de l'artiste. Il n'y a plus de hiérarchie. Léger encourage ses contemporains à l'accompagner dans cette nouvelle transposition artistique, celle d'exprimer une réalité ordinaire, et c'est toujours à travers cette rhétorique qu'on a vue et qui démontre la validité de ses choix plastiques qu'il tente de se rapprocher efficacement d'autrui car "l'argumentation vise à la suppression de la distance par l'adhésion à une thèse que l'on cherche à rendre commune,"⁶⁸ souligne Aristote.

Dans cette optique, le recours à la forme impérative de la première personne du pluriel est fort utile à Léger. "L'argent et la spéculation ont tout déformé avec leurs pattes d'or et leur excès de vitesse. *Promenons-nous à pied*," suggère-t-il dans *De l'Acropole* (238), "Faisons entrer la couleur..." propose-t-il ailleurs (FP, 131). Cependant, si le besoin se présente, Léger ne néglige nullement l'affirmation de ses convictions, puisqu'il n'hésite jamais à rappeler une indépendance personnelle qui, malgré le rêve d'une démarche collective, lui est chère: "Que nos 'chers ennemis' qui veulent tirer parti de tout sachent donc que je reste entièrement libre dans mon évolution..."⁶⁹ De même, au niveau de l'écrit intime épistolaire, si Léger communique des théories à ses destinataires, il réaffirme toujours son indépendance d'esprit. "J'ai l'intention de faire des tableaux très

⁶⁷ Fernand Léger, "Notre Paysage," *Fernand Léger: la poésie de l'objet*, 21.

⁶⁸ Aristote, *Rhétorique*, 52.

⁶⁹ Fernand Léger, "Fernand Léger précise," *Fernand Léger. La poésie de l'objet*, 19.

complets mais à ma manière” (CA, 27), déclare-t-il à son marchand Rosenberg; et, comme le souligne Pierre Descargues qui réalisa un livre sur le travail de Léger, “Il a sa rudesse, sa clarté de vue. Il ne s’embarrasse pas de doutes;”⁷⁰ sensibilité à l’idéal d’une cocreativité, mais assumption de sa force et de ses responsabilités créatives personnelles. Dans cette aventure plastique qu’il poursuit ainsi en collaboration, Léger s’applique à nuancer ses déclarations afin d’éviter d’éventuels malentendus et pour rester en bonne entente avec ses correspondants car sa préoccupation est surtout de maintenir une relation harmonieuse avec autrui. “Ne soyez pas inquiet sur ma production elle va venir en son temps et en qualité...” (CA, 115), déclare-t-il à son marchand de tableaux qu’il considère associé à son travail: “Nous ne ferons rien de bien qu’à condition de lier nos efforts” (CA, 27). Lorsque Léger répond personnellement à certaines critiques après la parution de ses articles, et s’il s’associe à ceux qui le jugent, c’est en affirmant toujours une certaine autonomie: toujours cet équilibre délicat reste à établir. Ce qui peut sembler être un paradoxe dans son rapport à l’autre s’explique par ce que Benveniste évoque dans un de ses ouvrages de linguistique: “... l’emploi de ‘nous’ estompe l’affirmation trop tranchée de ‘je’ dans une expression plus large et diffuse.”⁷¹ La multiplication des écrits de Léger dirigés majoritairement vers un correspondant ou un public montre ainsi toujours le désir de promouvoir son travail plastique et la théorie qui l’accompagne, mais en partenariat. Le “nous” de Léger semble cependant plutôt répondre à la conception de Lévinas qui est celle d’une “somme des je” qu’à la conception hégélienne qui implique

⁷⁰ Pierre Descargues, Fernand Léger (Paris: Editions du Cercle d’Art, 1955) 170.

⁷¹ Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale Vol. 1 (Paris: Editions Gallimard, 1966) 235.

une “fusion à autrui avec disparition du ‘je.’”⁷²

C’est en tentant de faire prendre conscience à autrui de l’univers dans lequel il vit, de ses besoins et de ce qui ne peut que l’enrichir que Léger amène graduellement le public vers son optique plastique. Cependant, même persuadé du bien-fondé de son esthétique, il ne se veut pas “chef de file” d’un mouvement, mais plutôt participant avec tant d’autres artistes à un renouveau esthétique: “Laissons les peintres libres de fantaisie comme les poètes ou les musiciens...”⁷³ Persuadé de l’utilité de sa démarche, il trouve alors dans l’utilisation de la première personne du pluriel de la forme impérative un moyen d’agir en groupe qui autorise une défense de son travail et de sa condition d’artiste certes, mais ceci toujours en collaboration avec d’autres créateurs, avec le public et avec la critique artistique.

C’est sans doute ainsi que, dans cette volonté sincère de poursuivre ses recherches – sa pratique et sa théorie – en partenariat, l’écriture de Léger opte aussi pour l’utilisation du pronom indéfini “on.” “On coupe les fleurs du jardin pour les avoir à côté de soi dans l’appartement, avec des tableaux,” note-t-il dans un article où il s’explique sur le choix de ses couleurs.⁷⁴ Ailleurs, dans sa miniautobiographie, pour signaler la lutte des artistes, il privilégie ce pronom: “Il va falloir des globules rouges à la place de combat... On commence à lever la tête... comme à la guerre au-dessus des tranchées...”⁷⁵ Et la logique d’une perspective collective s’affirme lors d’une participation au congrès de Vienne en 1952: “Ce *congrès de Vienne* n’a donc rien avoir [sic] avec un groupement

⁷² “Pour fonder en nécessité l’existence de la communauté, il faut que le Nous ne soit pas simplement une possibilité du Je, mais qu’il contribue à le définir essentiellement...,” Mildred Szymkowiak, *Autrui*, 226.

⁷³ Fernand Léger, “Avènement de l’objet,” *Fernand Léger: la poésie de l’objet*, 27.

⁷⁴ Fernand Léger, “Réponse de Fernand Léger,” *Fernand Léger. La poésie de l’objet*, 22.

⁷⁵ Fernand Léger, “C’est comme ça que cela commence,” *Europe* 508-509 (1971): 58.

politique. C'était très au-delà de ce sentiment restrictif. Vienne a situé un moment historique de l'angoisse du monde moderne. Voilà pourquoi on y était présent."⁷⁶ Le lecteur hésite, certes, quant à ce que le pronom indéfini regroupe ici: Léger, les artistes, tous les acteurs de ce congrès? Mais l'absorption du moi dans une collectivité quelque part idéalisée, le lecteur y est très sensible. L'utilisation du pronom "on" s'explique d'après Sartre par le désir d'annihiler la conception de soi-même et de l'autre, afin de s'assurer d'une cohésion totale: "je ne suis pas opposé à l'autre, car je ne suis pas moi: nous avons l'unité sociale de l'on."⁷⁷ Ceci n'implique nullement une passivité au sein de la démarche artistique qu'il a entreprise, mais plutôt, comme le note Heidegger, une présence, une participation plus que jamais significative de Léger: "Le *on* est donc moins une des figures de l'autre ("les autres") qu'une communauté indéterminée avec tous et personne qu'il me faut non pas exclure..., mais ressaisir à la première personne, en un être proprement mien."⁷⁸

Ces caractéristiques des pronoms "on" et "nous" que nous venons de dégager, Léger semble vouloir les exploiter, très consciemment, dans ses allocutions comme une stratégie qui lui permet de renforcer sa position au sein de cette aventure esthétique collective. Il maintient ainsi l'image d'un artiste engagé avec son public et les autres peintres dans le combat qui lui tient à cœur, celui de faire admettre une esthétique novatrice – la sienne, mais la sienne comprise dans ses rapports à celles d'autres artistes – à l'époque qui lui correspond. Comme le signale Georges Bauquier: "... il éprouve le permanent et inconscient désir d'être en accord avec son époque, sa civilisation,

⁷⁶ Fernand Léger, *Fernand Léger. Sa vie, son œuvre, son rêve*, np.

⁷⁷ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant* (Paris: Editions Gallimard, 1943) 303.

⁷⁸ Mildred Szymkowiak, *Autrui*, 227.

d'exprimer le sentiment de l'homme moderne" (GB, 29). C'est donc l'image d'un artiste profondément convaincu de l'utilité à la fois personnellement vécue et collectivement appréciée de sa démarche qui s'exprime dans les textes de ses allocutions et de ses articles. L'écriture est là pour mettre au point ses objectifs, pour défendre son art, certes, mais c'est un écrit qui reste sensible à autrui, aux critiques, aux autres artistes, au grand public, et qui surtout révèle que Léger évite de prendre la position d'un chef de file malgré le caractère souvent didactique de ses textes.

Léger revendique son travail artistique à l'aide d'une écriture qui incite à une relation d'association sans pour autant annihiler ses propres convictions. Engagé pendant la guerre dans une expérience collective, Léger ne cesse ensuite de conserver cette attitude de partenariat lorsqu'il revendique son mouvement esthétique face au public. Nous allons voir par ailleurs que dans cet engagement collectif, Léger ne cesse de protéger son intimité.

6. Evitement de l'expression de soi

L'association à autrui que Léger recherche constamment au niveau du travail pour progresser dans sa revendication esthétique est donc, à bien des égards, une conséquence de l'engagement collectif qui a pris naissance dans les tranchées de 1914-1918. Cette démarche qui prend toujours en compte autrui provoque cependant un malaise à s'affirmer à part entière et surtout à dévoiler son intimité. Si Léger dès les tranchées s'effaçait de la narration face à une situation difficilement conceptualisable, il continue par la suite dans son écriture à annihiler l'expression de sa propre personne au profit de l'évocation de faits extérieurs à lui-même.

C'est en effet dans la correspondance que Léger entretient pendant la première

guerre mondiale qu'on le voit privilégier les actions des autres soldats plutôt que de sa personne, préférant se situer comme spectateur du champ de bataille.⁷⁹ Si ses descriptions et ses narrations sont méticuleuses, il évite de les commenter personnellement. Ses méditations face aux actes de bravoure ou de boucherie s'apparentent ainsi fréquemment à une méditation globale de l'être humain: "La vie avec toute sa belle crudité est chez ceux qui tous les jours risquent leur vie" (CG, 77). De la même façon, dans les nombreuses notes prises lors de ses déplacements, nous avons déjà souligné qu'il s'agit d'un écrit d'observation, de ce qui est autre, plus que de réflexions intimes, "chronique du monde et des autres plutôt que de soi,"⁸⁰ remarque Gusdorf au sujet de son étude sur ce qu'il nomme "le journal externe" en opposition au "journal intime." Léger rappelle d'ailleurs expressément ce besoin de retranscrire ce qu'il voit plus que ce qu'il ressent lorsqu'il se trouve à New York en 1931: "Naturellement, si je m'arrête à réfléchir... j'entrevois des drames... mais je suis venu pour *regarder* et je continue" (MV, 14). Léger hésite ainsi à s'étendre sur ses propres impressions afin de ne pas faillir à la mission d'observateur qu'il s'est assignée. L'homme qu'il est, qui pleure, qui souffre, disparaît lors de ses descriptions afin de privilégier sa position d'artiste qui offre sa vision du monde au public: Il faut "Retrouver le temps de réfléchir, de poser le regard sur les objets et d'en faire le tour. Il faut payer l'excès de vitesse, l'excès d'individualisme" (De l'Acropole, 244). Cette écriture toujours soucieuse de retranscrire au mieux le monde pour autrui est probablement la conséquence de la responsabilité que Léger doit assumer suite à la disparition de ses compagnons pour qui il voue une admiration sans borne. Si le

⁷⁹ "Nous sommes surtout les spectateurs de ce formidable drame" (CG, 11), écrit-il à son ami Poughon dès octobre 1914.

⁸⁰ Georges Gusdorf, La découverte de soi (Paris: PUF, 1948), cité dans Alain Girard, Le journal intime, 6.

“on,” le “nous,” peuvent sembler s’effacer quand ressurgit parfois le “je,” ce qui l’emporte finalement c’est l’admiration qu’il a ressentie pour ses compagnons de guerre pendant cette période et une vision sociale au-delà de toute étroitesse subjective:

A la guerre, j’ai découvert ce grand corps social qu’est le peuple et plus j’allais dans cette découverte, plus l’idée de la générosité humaine grandissait en moi et plus je me disais qu’il fallait lutter pour empêcher que ce peuple soit après cette guerre de nouveau le jouet à massacre entre les mains des puissants et si souvent pour de seuls intérêts économiques.⁸¹

Survivant de La Grande Guerre, Léger ne cesse de s’émerveiller de la vie qui se déroule sous ses yeux et incite autrui à en faire autant. Imprégné de la mémoire de soldats innocents massacrés, nous pouvons considérer, comme le souligne Agnès Conacher, que le “nous” est “composé des voix des martyrs et des massacres.”⁸² Le geste scriptural de Léger rejoint de toute évidence l’écriture de certains survivants comme Pascal de Duve (atteint du sida) qui, dans son journal de voyage à bord d’un cargo entre la France et les Antilles exhorte sa “fratrie” à rester sensible à la beauté de la vie, c’est-à-dire à quelque chose qui excède le sens d’un “je,” tout en l’impliquant:

Frères et soeurs d’infortune... ouvrez les yeux pour vous émerveiller des grandes choses et surtout des petites, toutes celles dont ceux que la Mort ne courtise pas encore, ceux pour qui la Mort est lointaine et abstraite, ne peuvent véritablement jouir comme nous le pouvons.⁸³

Même au niveau des relations avec ses proches, Léger montre toujours une résistance à exprimer son intimité. Dans la correspondance avec sa maîtresse, leurs échanges prennent une forme très originale, puisque c’est par un jeu particulier de pronoms qu’il s’adresse à elle. Le “tu” ou le “vous” sont rarement utilisés et le pronom “elle,” se mêle

⁸¹ Fernand Léger, Entretiens. Notes et écrits sur la peinture: Braque, Léger, Matisse, Picasso, ed., André Verdet (Paris: Editions Galilée, 1978) 75.

⁸² Agnès Conacher, “Les Tragiques d’Agrippa d’Aubigné,” 21.

⁸³ Pascal de Duve, Cargo Vie (Paris: Editions Lattès, 1993) 96.

parfois dans la même phrase aux “je,” “tu,” “nous,” “vous.” Même si cette relation épistolaire concrétise les émotions et les angoisses de leur relation, on constate tout d’abord que l’artiste ne nomme pas cet être aimé. “Je travaille beaucoup beaucoup – elle aussi me dites-vous” (CR, 160); “Cher amour de Bijou comme tu es adorable dans cette grande lettre – où elle agit où elle fulmine – où elle travaille” (CR, 140); “Où êtes-vous? Que fait-elle?” (CR, 46). Face à une intimité tantôt masquée, tantôt secrète, implicite, et, certes, très rarement flagrante, Benveniste affirme que “... La forme dite de 3e personne comporte bien une indication d’énoncé sur quelqu’un ou quelque chose, mais non rapporté à une ‘personne’ spécifique,”⁸⁴ et même si cette relation de concubinage devait rester cachée, on peut deviner une difficulté de la part de Léger à considérer l’autre dans sa pleine intimité à partir de sa propre personne. Benveniste de préciser:

La conscience de soi n’est possible que si elle s’éprouve par contraste. Je n’emploie *je* qu’en m’adressant à quelqu’un, qui sera dans mon allocution un *tu*. C’est cette condition de dialogue qui est constitutive de la *personne*, car elle implique en réciprocité que je deviens *tu* dans l’allocution de celui qui a son tour se désigne par *je*.⁸⁵

Il peut s’agir aussi d’une manifestation où le scripteur refuse l’existence d’une intimité au niveau de l’écriture et s’écarte alors d’une situation donnée pour la regarder de l’extérieur, comme Léger le fait régulièrement pour observer le monde en mouvement, et comme il le fit lors de ses récits au Front, sorte d’éludement du dialogue épistolaire. Ici Léger n’est plus au sein de la relation, mais extérieure à celle-ci et son discours dont il n’est plus le locuteur ne s’adresse plus à sa maîtresse, mais semble parler d’elle, comme d’une femme anonyme qu’il verrait dans le monde: “Elle va m’écrire me dire toutes les violences, les inattendues de sa vie de Bijou si précieux à son ours qui pense tant à

⁸⁴ Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Vol. 1, 228.

⁸⁵ Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Vol. 1, 260.

elle...” (CR, 100). De plus, dans cette correspondance où il parle souvent de lui-même à la troisième personne, nous pouvons y voir à nouveau la manifestation d’une hésitation à s’affirmer pleinement face à autrui, ce que son ami Maurice Jardot assimile “au jargon de l’enfance qui, entre autres licences... autorise à parler de soi comme d’un autre.”⁸⁶ Ailleurs l’autoportrait que Léger exécute dans une missive à sa maîtresse où il prend sa place pour se décrire, montre à quel point il ne tient pas à s’autoreprésenter:

La couleur dans le monde déchaîné vers l’an 1918 – j’étais si petite je ne faisais pas encore pipi toute seule!... Alors cet ours, il faut que je vous dise, fait de la peinture de temps en temps quand je lui donne sa liberté – et si vous voyiez sa peinture – c’est terrible – on ne fait pas que de la voir – on l’entend on l’écoute et elle a même une odeur, odeur d’ours quelquefois insupportable... (CR, 116)

Ce dédoublement que pratique Léger rejoint ce que note Bernard Beugnot lorsqu’il considère que la lettre est souvent une théâtralisation, une manifestation de pudeur de la part du scripteur: “La lettre est bien en effet une mise en scène du moi... la mise en scène, c’est tout aussi bien l’élaboration d’une persona imaginaire que la réserve, la pudeur, la distance qui masquent la personne.”⁸⁷

Chez Léger, la crainte de dévoiler son intimité se révèle aussi dans la signature de ses lettres. En effet, à côté des patronymes sympathiques qui terminent ses missives (“Ton ours Marin,” “Ton vieil ami,” “Ton Père fâché,” “Ton Père lapon,” “Ton vieux”), l’artiste rajoute toujours F. Léger; que ce soit avec sa maîtresse, “Ton ours F. Léger;” avec son ami Poughon, “Ton ami F. Léger;” ou sa femme, “Ton Père très triste F. Léger.”⁸⁸ La dernière désignation du paraphe n’est jamais intime, mais marque à nouveau

⁸⁶ Maurice Jardot, “Essai pour un portrait,” *Fernand Léger: une correspondance poste restante*, 8.

⁸⁷ Bernard Beugnot, “De l’invention épistolaire à la manière de soi,” 35.

⁸⁸ Les appellations révèlent d’ailleurs la grande imagination du peintre, “Votre ours parisien F. Léger” (CR, 113); “Ton ours abandonné! F. Léger” (CR, 158); “Ton vieil ami F. Léger” (CG, 42); “Ton Père d’Amérique F. Léger” (GB, 176); “t’embrasse F. Léger” (GB, 169) etc.

une distance, un évitement: l'individu nommé Fernand, amant, mari, ami, n'est qu'un F. et seul Léger, patronyme du peintre, persiste. Ainsi, la clôture de la lettre à tous ses correspondants, même très proches, réaffirme avant tout son identité d'artiste et d'homme public.

Nous pouvons par ailleurs noter également une hésitation à dévoiler sa propre expérience d'artiste dans le texte intitulé "C'est comme ça que cela commence" où il évoque le parcours de tout artiste, mais qui, bien sûr, laisse entrevoir un point de vue basé sur le sien. L'expression écrite ici montre le besoin d'effectuer un bilan à nouveau de manière globale, loin d'une subjectivité pleinement assumée:

... on regarde froidement toute cette vie contre soi, on sent que l'on est en plein dans la vérité de son époque, que l'on doit utiliser à toute vitesse, cette vitesse qui crée le vide et la solitude.... tout ce monde s'approche avec précaution vers cet art nouveau qu'il leur apporte... car ils ont en eux un énorme besoin de beauté.⁸⁹

Une nouvelle fois, Léger se distancie de son discours puisque le "je" est absent de ce texte, qui privilégie un "on" pour évoquer les artistes, autres que lui-même, attitude qui révèle à nouveau son désir de s'effacer au profit d'une démarche artistique collective. Pudeur et crainte, d'un côté; mais, de l'autre, vision collectivisante qui cherche à embrasser l'autre dans une harmonisation de l'humain.

Si l'envie de devenir écrivain qu'il évoque souvent dans ses lettres ne se réalise pas, Léger participe activement à l'élaboration d'un ouvrage sur son art avec Pierre Descargues, ceci peu de temps avant sa mort dans lequel il a autorisé la publication d'articles antérieurs.⁹⁰ Cette attitude nous prouve sa volonté de témoigner de son travail et de sa lutte plastique mais toujours en collaboration avec autrui et non sur le mode

⁸⁹ Fernand Léger, "C'est comme ça que cela commence," *Europe* 508-509 (1971): 58-60.

⁹⁰ Pierre Descargues, *Fernand Léger* (Paris: Editions Cercle d'Art, 1955).

d'une individualisation qui risquerait de révéler son intimité. C'est également avec le poète Guillevic que Léger contribue à un ouvrage sur son art intitulé Coordonnées, et le poète n'hésite pas à souligner le côté "effacé" de la personnalité de Léger: "Si Picasso et Braque étaient terriblement présents lorsqu'on se trouvait avec eux, Léger, lui, socialement modeste, ne s'imposait pas: très poli, très citadin et quand même farouche avec un grand fond de silence. Ni pesant, ni tout à fait présent, recueilli dans toute sa personne."⁹¹ Pierre Arnould souligne à son tour cette réticence de Léger à s'autoreprésenter au niveau pictural puisqu'il ne peint qu'un autoportrait, en 1905, et dont les contours sont d'ailleurs difficiles à cerner, ainsi que quelques sketches rudimentaires au cours de sa vie. "Rien n'est plus étranger à la sensibilité de Léger que l'introspection,"⁹² précise-t-il dans son ouvrage dédié au peintre. Ajoutons que, si inspection et projection vers l'extérieur restent les modes préférés de Léger, elles proviennent, et dépendent même, d'une méditation qui ne peut se passer de toute introspection, celle-ci revêtant une forme plus subtile, moins visiblement subjective.

De toute évidence, même si Fernand Léger est grandement impliqué dans la promotion de son travail, et que l'écrit l'aide à se rapprocher d'autrui, le geste scriptural s'applique aussi à ne pas mettre en valeur son intimité. Cette attitude correspond soit à un choix personnel pour agir de manière collective en s'obligeant à orienter son écrit vers autrui et s'assurer ainsi d'une collaboration constante avec lui, soit à une volonté de témoigner qui privilégie implicitement la mémoire de ses amis soldats disparus et évite ainsi tout "self-story." Cette dernière hypothèse correspond, nous semble-t-il, à une haute vision qu'envisage Léger. Dans une lettre à son étudiante Nadia Khodassievich écrite

⁹¹ Eugène Guillevic, "Le grand coordonnateur," Europe 818-819 (1997): 9.

⁹² Pierre Arnould, ed., Fernand Léger. Peindre la vie moderne, 11.

juste avant de rentrer en France en septembre 1945, Léger révèle le rôle qu'il souhaite jouer en tant qu'artiste auprès des classes défavorisées, estimant que ce sont toujours celles-ci qui sont sacrifiées:

C'est l'heure du peuple. Il doit jouer sa partie à son tour. Assez qu'ils soient sacrifiés dans toutes les guerres – et nous les artistes on doit tout faire pour les aider dans notre domaine. (GB, 248)

C'est ainsi qu'à l'écrit Léger s'évertue à se défaire de l'image traditionnelle de l'artiste, travailleur solitaire en butte à une critique qui le loue ou qui le dénigre, pour s'attacher à promouvoir l'image d'un artiste engagé aux côtés de son public et de ses cocréateurs dans une recherche esthétique novatrice commune. Léger tente en effet patiemment d'amener autrui à comprendre et à intégrer sa démarche artistique car il base son rapport aux autres sur l'échange en reconnaissant d'ailleurs les bienfaits réciproques: "Quelle richesse, ces jeunes... Mais vous savez, si je leur apporte quelque chose, eux aussi me donnent beaucoup. C'est un échange que nous faisons" (GB, 292). Mais, si l'écriture de Léger revendique l'intérêt d'une démarche artistique collective, hommage à ses compagnons d'armes disparus, elle correspond aussi à sa personnalité qui présente manifestement un malaise à dévoiler son intimité et à faire face à une certaine forme d'introspection, mieux de la théâtralisation de soi.

7. Crainte de l'exclusion, de la solitude, de la "mort"

Le geste scriptural de Léger, comme nous l'avons constaté, tente d'anticiper des incompréhensions éventuelles de son travail afin de le faire admettre rapidement par l'autre: artistes, critiques, public. Il nous semble cependant qu'il craint aussi, simultanément et paradoxalement, d'être mis à l'écart de l'entreprise collective artistique même qu'il poursuit, exclusion qui signifierait un échec à la mission à laquelle il s'était

engagé à la fin de la guerre, à savoir celle d'éveiller le peuple à l'art de son époque. Il estime nécessaire, pour contrer des malentendus et une exclusion éventuelle, de repréciser, réarticuler constamment ses objectifs artistiques, certes, mais aussi son image d'artiste et d'homme. Ce curieux souci de valider sa personne de la part d'un homme tel qu'on vient de le caractériser, se double d'une tendance à harmoniser les relations qu'il entretient avec autrui. Soulignons que si la crainte de l'exclusion est sensible chez Léger, elle représente sans doute aussi la peur d'une solitude personnelle, peut-être même d'une introspection enfin forcée – fatale, inévitable.

Il est très clair que Léger éprouve un malaise lorsqu'il n'est pas impliqué dans le déroulement d'une vie à laquelle il croyait appartenir. A deux reprises il exprime sa frustration de constater l'évolution d'un lieu après en avoir été absent. Lorsqu'il retourne dans sa ville natale après la première guerre mondiale, il s'exclame dans une lettre à son ami Poughon: "Mais comme notre belle ville a changé. Ce n'est plus cela du tout. Nous sommes des étrangers, mon cher, tout à fait" (CG, 92). A nouveau, lors de son retour d'exil des Etats-Unis en 1945, il communique à son étudiante Nadia Khodassievitch son malaise de ne pas avoir été participant d'une société qui a évolué pendant son exil: "... et comme je regrette d'avoir quitté la France et de ne pas avoir été avec vous... Il va falloir reprendre ce travail auprès des ouvriers français, tâcher d'arriver à leur faire comprendre notre art" (GB, 247). C'est un Léger inquiet qui prend soudain conscience de l'impact de son absence, mais surtout d'avoir omis de remplir la mission pour laquelle il s'était engagé en 1918. Comme le note Jules Vallès lors de son exil à Londres de 1877 à 1879,

être en exil: “[c’est] être absent – et en plus n’avoir pas de nom, être mort.”⁹³ C’est ainsi que l’écrit de Léger réaffirme à Khodassievitch sa position d’artiste non seulement au sein du mouvement pictural mais aussi au sein des revendications politiques de l’époque. Le geste scriptural ici l’aide à espérer exister à nouveau comme un artiste engagé pour la cause du peuple et à redéfinir ses objectifs et son image d’artiste. La peur d’une exclusion persistante est pourtant profondément ressentie.

Si Léger craint d’être mis à l’écart du mouvement artistique de son époque au niveau de la réception publique, il le redoute autant au niveau de ses rapports personnels. L’écrit semble ainsi, à certains moments, lui permettre de rappeler constamment sa présence à autrui. Ainsi, dans sa liaison épistolaire avec sa maîtresse, l’écrit tend d’abord, comme dans toutes les relations amoureuses, à réduire la distance qui sépare les deux amants en rendant cette femme présente le plus possible dans son quotidien: “... charmante figure qui ne me quitte pas, que je ne trouve pas, que j’ai avec moi, que je porte dans moi – à bientôt nous deux” (CR, 30). En l’associant ainsi à ses déplacements, sorte d’exils temporaires de leur relation, il réaffirme sa présence auprès d’elle, stratégie qui contrecarre ce qu’il redoute le plus, être délaissé de sa maîtresse: “Très grosse inquiétude il ne sait plus rien... Elle a oublié son gros ours, tout à fait oublié – qui n’a pu écrire plus souvent ne sachant qu’une seule adresse...” (CR, 82). Dans cette relation intense au niveau des sentiments éprouvés, l’écrit de l’autre devient vital: “J’avais besoin de ces lettres – rien 8-10 jours rien. Mon refuge, ma cocaïne n’arrivait pas” (CR, 82). Il y a toujours la peur de perdre l’autre ou de se sentir rejeté et l’écrit exprime ces

⁹³ Jules Vallès, propos retranscrits dans Dolorès Djidzek-Lyotard, “La Consigne de proscription. Sur la correspondance d’exil de Jules Vallès,” *Expériences limites de l’épistolaire. Lettres d’exil, d’enfermement, de folie*, 39.

incertitudes: “Je vous ai sentie très lointaine dans cette lettre” (CR, 56) lui confie-t-il en janvier 1933 et la même crainte ressurgit quelques mois plus tard: “Que faites-vous? Elle est reprise par la famille, elle m’échappe beaucoup...” (CR, 61). L’écrit rappelle donc à sa correspondante sa présence mais dans la peur presque omniprésente d’être exclu de cette relation amoureuse. Cette réaction rejoint son attitude d’artiste, puisqu’en expliquant constamment son travail à autrui pour le faire admettre, comme en s’offrant toujours dans sa vulnérabilité face à celle qui lui manque, il révèle une appréhension de se voir inaccepté par autrui. La solitude, l’abandon le guettent, hantent un esprit qui, dans sa générosité même face à l’autre, s’ouvre au cauchemar d’un isolement imaginé.

En effet, si Léger s’adresse en début de lettre à sa maîtresse, sa femme, son ami André Mare par “Mon Bijou,” “Ma fille,” “Mon vieux,” adresses où le destinataire semble s’approprier les destinataires et marquer même une certaine supériorité vis-à-vis d’eux, la signature⁹⁴ semblent effectuer un mouvement inverse. Léger signe en effet les missives aux correspondants considérés ici par “Ton ours,” “Ton Père,” “Ton ami,” paraphes qui suggèrent que le destinataire se considère comme “possédé” par son correspondant, approprié par l’autre et ainsi exposé, vulnérable.⁹⁵ L’équilibre dans la relation à autrui semble tellement vital chez Léger que la forme et le contenu de son

⁹⁴ “Qui certifie la provenance et le sens de la lettre,” Christian Bank Pedersen, “Noms spectraux, littérature en correspondance. Sur les signatures de Franz Kafka dans les lettres à Milena Jesenská,” *Poétique* 32 (2001): 109.

⁹⁵ Anne McCall Saint Saëns considère cependant ce style de signature chez George Sand de la manière suivante: “... les rares lettres signées ‘ta mère’ sont celles où l’expéditrice cherche à exercer de manière ponctuelle tout le poids de son autorité maternelle,” Anne McCall Saint Saëns, “Nom, mais alors? Les signatures dans la correspondance de George Sand,” *George Sand: Une œuvre multiforme*, ed. Françoise van Rossum-Guyon (Amsterdam: Editions Rodopi, 1991) 102. Le précis de grammaire française de Maurice Grévisse souligne la possibilité d’interpréter différemment ce genre d’adresse à autrui: “L’adjectif possessif peut prendre une valeur expressive et marquer relativement à l’être ou à la chose dont il s’agit l’intérêt, l’affection, le mépris, la soumission, l’ironie de la personne qui parle,” Maurice Grévisse, *Précis de grammaire française* (Louvain-la-Neuve: Editions Duculot, 1995) 109.

écriture ne cessent tant au niveau public qu'intime de le rappeler. Ce que Léger redoute dans cette exclusion éventuelle, plus que l'échec, nous semble-t-il, serait aussi cette introspection obligée où il devrait affronter une solitude qu'il n'apprécie guère, l'écrit étant le signe le plus flagrant de ce besoin de communauté, de solidarité.

L'idée de ce qui est calme, non dynamisé, figé dans sa non-appartenance apparaît effectivement dans sa correspondance avec Simone comme une notion négative, Léger l'associant parfois à la mort. "Je trouve idiot que cette montagne soit immobile, elle devrait se déplacer ou avoir des animaux qui l'animent, c'est mort" (CR, 17), lui écrit-il d'Autriche où il séjourne pendant une quinzaine de jours. L'Atlantique qu'il traverse en 1931 pour se rendre à New York lui procure la même sensation d'inertie: "... il [l'océan] est absolument comme anthracite anglais en lave mobile... il manque d'énormes animaux même pas une main, une tête de noyé, rien" (CR, 28). Et lorsque Léger signale à Simone sa peine à supporter son absence, il avoue à diverses reprises: "J'ai horreur du vide des gros vides – L'ours a horreur du vide" (CR, 154). Ces moments de figement, d'absence, de solitude, Léger les perçoit en fait comme une souffrance, une faiblesse même qu'il cherche constamment à apaiser: "Toujours ce besoin de mobilité autour de moi" (CR, 192). De mobilité, d'échange, d'inclusion, de vitalité... Ainsi, les écrits, les conférences, les déplacements que Léger multiplie et qui montrent bien sûr son désir d'être soutenu par son public, sont probablement révélateurs également d'une peur du repos, synonyme pour lui de vide, ce qui n'est peut-être pas sans lui rappeler la guerre où l'atmosphère d'affreuse immobilité qui suivait les attaques l'avait frappé et qu'il partageait avec Poughon en 1916: "C'était un contraste absolu avec le vacarme de l'avant-veille. J'étais bien dans le désert avec rien du tout de vivant autour de moi" (CG, 66). Le geste

scriptural auquel il a recours pendant ses voyages pour noter ses observations semble se rapprocher quelque peu de ce que A. Schweiger remarque dans son étude sur les lettres de voyage de Flaubert: “Les lettres et les notes de voyage apparaissent alors comme un moyen de conjurer la menace de dissolution de soi.”⁹⁶ Le calme, les moments de pause et de vide représentent pour Léger un non-renouvellement, et même la possibilité d’une disparition possible de son être.

Il va sans dire que Léger évite alors d’être confronté à toutes situations qu’il juge “stagnantes,” comme même, l’attachement à sa maîtresse. Il arrive à Léger de lui reprocher leur longue liaison, persuadé qu’elle ne correspond pas à ce qui convient à sa nature profonde: “Sachez que vous avez été assez forte en moi pour tenir toujours et m’empêcher mon ‘jet droit – qui est ma nature – celle de ne pas regarder derrière moi... J’ai perdu ma liberté – Je vous en veux un peu...” (CR, 35). L’inclusion, l’échange, l’amour, si longtemps valorisés, ici rejetés comme une fixité, une espèce de mort qui l’effraie – peut-on voir même dans le fait qu’il évite de nommer sa maîtresse une manière de ne pas la fixer dans le temps, comme le souligne Judith Butler dans un contexte pourtant un peu différent: “The name carries within itself the movement of a history that it arrests.”⁹⁷ Si Léger refuse une première fois la légion d’honneur, c’est qu’il voit dans cette reconnaissance officielle une accession qui stopperait toute évolution ultérieure à laquelle il tient.⁹⁸ “– c’est comme un signe de stabilisation – on s’arrête – on devient valeur fixe” (CR, 140). Toujours l’obsession d’un figement, d’une mort, précoces,

⁹⁶ A. Schweiger, cité dans Bernard Beugnot, “De l’invention épistolaire: à la manière de soi” L’Epistolarité à travers les siècles, 36.

⁹⁷ Judith Butler, “On Linguistic Vulnerability,” Excitable Speech: A Politics of the Performative (New York: Routledge, 1997) 36.

⁹⁸ Il la refuse une première fois en 1925 mais l’accepte en 1936.

terrifiants. Et, pareillement, il désapprouve le travail des cartomanciennes qui prédisent l'avenir, car pour lui, c'est arrêter le temps: "C'est la fin de tout. On va au ralenti – à la mort" (MV, 106).

Ainsi, si les nombreux écrits de Léger lui sont indispensables pour faire comprendre à autrui sa tâche artistique, s'ils constituent une activité manifestement pertinente et utile permettant de contrer l'exclusion, la solitude, cette inertie ou "mort" qu'il redoute tant, il ne faut pas sous-estimer à quel point l'écrit reste un véhicule des angoisses mêmes qu'il cherche à chasser, à exorciser. L'écrit devient ainsi lieu de cauchemar et lieu de rêve, site d'une tensionnalité qui ne cesse de hanter l'esprit d'un homme se sachant mortel.

Conclusion

La motivation scripturale de Léger se situe à un niveau tout autant professionnel que personnel. S'il ne cesse de s'exprimer à l'écrit sur ses objectifs artistiques, c'est pour atteindre un large public et l'associer au maximum à son entreprise, puisqu'il la désire collective. C'est un écrit témoin de son environnement et des méditations qui en découlent dans le but de familiariser autrui à son travail et éviter aussi une exclusion artistique que, paradoxalement, il redoute malgré tout, peut-être à cause de l'exil subi pendant les années 1940. Il s'agit ainsi, aussi, pour Léger, en multipliant ses interventions, de masquer une crainte intime de "disparition," d'isolement, de figement.

L'acceptation de son œuvre, Léger l'envisage parfois comme une lutte avec autrui, ce qui transparaît dans une écriture qui s'inscrit fréquemment à l'intérieur d'un champ sémantique militaire.⁹⁹ Léger ne cesse d'étayer effectivement ses conférences et

⁹⁹ Martine Delvaux, "Des corps et des frontières: les lieux du sida," *L'Esprit créateur*, 84.

ses articles de termes guerriers. “Chaque artiste possède une arme offensive ou permettant de brutaliser la tradition... La vie actuelle, c’est l’état de guerre” (FP, 108), déclare-t-il lors d’une de ses interventions. C’est aussi une référence à laquelle il a recours dans le texte “C’est comme ça que cela commence,” rédigé à la fin de sa vie où il résume le parcours des artistes: “C’est debout en état de guerre avec la société, que ces œuvres vivantes ont été conçues... Il va falloir des globules rouges à la place de combat...”¹⁰⁰ Sylvie Forestier souligne en effet que “... sous le regard de l’autre, l’artiste est toujours en danger.”¹⁰¹ Dans cet engagement artistique que Léger envisage en partie comme une lutte, il choisit cependant un discours qui associe le public à sa démarche et amène le citoyen le plus modeste à quitter un état de spectateur passif dans la société pour assumer celui d’acteur: “Libérer les masses populaires, leur donner une possibilité de penser, de voir, de se cultiver... elles pourront, à leur tour, jouir pleinement des nouveautés plastiques que leur offre l’art moderne” (FP, 198).¹⁰² Léger partage tout ce qu’il traverse et vit avec ses destinataires, son auditoire, ses lecteurs potentiels, puisque ce qui l’entoure, il le voit comme intimement lié à ses projets esthétiques. Il s’attache toujours à ce que ses réflexions ne restent pas dans le domaine privé mais qu’elles soient rendues publiques, signalant dans cette optique à son marchand de tableau en 1921: “Je viens de ramasser en quelques pages... des opinions sur l’art je les crois intéressantes et je vous demande si... vous ne pourriez pas les insérer; je serai[s] content si cela se peut

¹⁰⁰ Fernand Léger, “C’est comme ça que cela commence,” *Europe* 508-509 (1971): 58.

¹⁰¹ Sylvie Forestier, “Présentation,” Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, 9.

¹⁰² C’est un appel que de nombreux artistes, peintres ou écrivains de sa génération tentent d’ailleurs d’effectuer en rendant l’art accessible à tous sans distinction de classe. C’est par exemple la démarche de Prévert dont la poésie tente de sensibiliser le public aux conditions difficiles de certaines classes sociales: “Le soleil brille pour tout le monde, il ne brille pas dans les prisons, il ne brille pas pour ceux qui travaillent dans la mine,... ceux qui crèvent d’ennui le dimanche après-midi, parce qu’ils voient venir le lundi, et le mardi, et le mercredi...,” Jacques Prévert, “Tentative de description d’un dîner de têtes à Paris,” *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Vol. 1 (Paris: Editions Gallimard, 1992) 11.

qu'elles paraissent" (CA, 91). Léger tient à ce que sa pratique et sa théorie soient largement diffusées, car il aspire foncièrement à être rapidement reconnu et compris par un maximum d'individus. Chez Léger, le public, ennemi présumé, devient ainsi ami et l'écriture est tout autant témoignage des observations et méditations qu'il cherche à partager, qu'enseignement, car il tient à créer une relation d'harmonie dans sa relation peintre-public.

En tant qu'artiste, Léger éprouve de toute évidence une certaine fragilité dans sa relation avec autrui dans la mesure où rien ne lui renvoie une image consistante de ce qu'il est, puisque son travail est novateur. L'écrit tente de rassurer les autres mais aussi lui-même; et Léger essaie de combler par l'écrit, en toute conscience, le temps de latence qui existe entre la création et son acceptation: "Il y a toujours un temps de confusion entre l'époque de création et l'époque de compréhension. Ce temps semble désordre et anarchie mais, à son heure, il redevient ordre et tradition."¹⁰³ Chez les artistes, cette difficulté qui existe à promouvoir un travail sans références antérieures, est relevée très justement par Adorno dans son ouvrage Théories esthétiques lorsqu'il déclare: "Les normes esthétiques, quelle que soit l'importance de leur pression historique, restent en retrait de la vie concrète des œuvres d'art."¹⁰⁴ C'est la raison pour laquelle l'écrit de Léger tente alors inlassablement de corriger pour le public une perception éventuellement erronée de son travail et d'associer son auditoire à son activité: "Le peintre est un homme comme les autres, mais il découvre les choses plus vite que les autres. Il a pour lui un don d'assimilation rapide et c'est cette vitesse qui va être une des raisons de la nouveauté de son œuvre et qui va accentuer, hélas, l'état de séparation entre lui et ses

¹⁰³ Fernand Léger, Fernand Léger, sa vie, son œuvre, son rêve, np.

¹⁰⁴ Theodor Adorno, Théorie esthétique (Paris: Klincksieck, 1974) 56.

contemporains” (GB, 346).¹⁰⁵ Nous avons mis en évidence par ailleurs que pour Léger le désir d’associer le moindre citoyen à sa démarche artistique correspond aussi à un travail de mémoire collective où le “nous” reste le signe d’une entreprise humaine et visionnaire. Survivant d’un massacre dont il a été témoin, c’est en poursuivant une mission artistique dirigée principalement vers les plus simples citoyens qu’il rend hommage aux soldats tués pendant La Grande Guerre, justifiant sa propre survie et validant son existence actuelle.

C’est tout d’abord la conviction profonde de l’utilité de son art et surtout de son désir intense de le rendre accessible à tous qui conduisent Léger à communiquer sans relâche sa pensée à autrui. Pourtant, sous-jacente à cet altruisme “artistique,” il y a aussi la crainte d’être mis à l’écart de sa mission artistique collective, d’avoir aussi à un niveau personnel à affronter une solitude qu’il n’envisage que comme une expérience liée à la mort. Si, ainsi, l’écrit permet en quelque sorte de transcender de telles peurs, qui sont réelles et qui prennent différentes formes, il est également, et paradoxalement, le lieu même où ces peurs prolifèrent et s’articulent.

¹⁰⁵ Cette originalité que Léger ressentait comme une exclusion, Redon la redoutait aussi mais surtout au niveau de la notoriété, et appréciait grandement l’attitude des paysans de son village natal qui l’ignoraient. C’est ainsi qu’il en parlait à son ami Emile Bernard: “Jamais, un mot d’art n’est prononcé. C’est le plein incognito de la pensée, et la liberté.” Odilon Redon, Lettres de Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Odilon Redon, Paul Cézanne, Elémir Bourges, Léon Bloy, G. Apollinaire, Joris-Karl Huysmans, Henri de Groux, à Emile Bernard. Vol 1, 140.

VII CONCLUSION

Écriture stabilisatrice d'un geste artistique incertain mais nécessaire

Parler peinture vous fait vous engager
dans un labyrinthe dont vous ne
trouverez pas aisément l'issue.¹

Tout homme qui écrit, écrit un livre;
ce livre, c'est lui. Qu'il le sache ou non,
qu'il le veuille ou non, cela est.²

Au terme de cette étude, nous pouvons affirmer que l'écrit est d'une grande utilité chez ces cinq artistes tant au niveau professionnel dans leur rapport à leur travail et au public que sur un plan strictement personnel. Nous avons noté que les motivations de l'acte scriptural sont finalement fort diverses car l'acte de création artistique lui-même englobe différents aspects – genèse de la réflexion esthétique, réalisation concrète du tableau, acceptation du travail par le public – ce qui conduit l'artiste à gérer un espace intime, celui de l'élaboration dont les enjeux diffèrent de l'espace public de la réception. L'écriture à laquelle nos cinq peintres ont recours semble les aider à prendre conscience de toutes les forces qui entrent en jeu dans le processus complexe de l'acte de création pour ainsi en concilier les diverses implications et être à même de mieux l'affronter. Il nous est par ailleurs apparu que leur écrit qui se présente au début comme une quête légitime de la compréhension de leur travail par l'autre, comme une sensibilisation de

¹ Eugène Dabit, *Anthologie des écrits sur l'art*, ed. Paul Eluard (Paris: Editions Cercle d'art, 1987) 23.

² Victor Hugo, "Préface," *Œuvres Complètes. Poésie I. Odes et Ballades* (Paris: J. Hetzel & Cie, nd) v.

l'autre à un moi en train de créer, se double d'une quête ontologique personnelle afin de réaffirmer une identité intime parfois étonnamment fragile, hésitante, et toujours en perpétuel devenir.

Écriture et réalisation picturale: pour une conceptualisation des idées esthétiques et une première approbation intime

Comme cette thèse le montre, les écrits de ces cinq peintres pendant l'élaboration de leur travail évoquent leurs préoccupations esthétiques – élaborations picturales en cours, projets, descriptions d'éléments vus dans leur quotidien, transcriptions d'impressions ressenties, partages de techniques picturales. Ces activités et ces méditations, les artistes les effectuent en solitaire ou avec des proches car ce moment unique de la genèse de l'œuvre appartient au domaine de l'intimité.

Cette étape où s'élabore l'œuvre plastique, l'artiste semble tenir à ce qu'elle s'effectue au départ le plus idéalement possible hors de toute contrainte, dégagée de la présence d'autrui. "C'est dans la solitude que l'artiste se sent vivre énergiquement, en profondeur secrète..." (ASM, 126), suggère Redon dans ses notes personnelles. Lorsqu'à la fin de sa vie Fernand Léger dévoile la réalité du travail d'un artiste, c'est en insistant lui aussi sur les bienfaits de l'isolement du début:

C'est avec la liberté, la vérité comme compagnons d'armes, que ces œuvres ont pu être réalisées, entièrement avec l'observation des nouvelles réalités qui dominent son époque, qu'il [l'artiste] a vue, sentie, seul dans sa solitude.³

Cependant s'installer dans la confiance d'une indépendance totale ne semble pas réellement possible puisque les artistes se tournent fréquemment vers des proches à l'aide de l'écriture épistolaire. S'il y a contact avec autrui, il est basé avant tout sur l'entraide

³ Fernand Léger, "C'est comme ça que cela commence," *Europe* 508-509 (1971): 60.

afin de faire fructifier les idées esthétiques et encourager aussi celles de leurs amis peintres à qui s'adresse l'échange. L'écrit annonce, confirme les conceptions artistiques aux correspondants, avec parfois demande de conseils. Cette "écriture laboratoire" de l'œuvre est le site d'une première confirmation de leur travail et, simultanément, d'une première confrontation toujours complexe et parfois délicate avec autrui. Chez le peintre tout comme chez "l'écrivain [qui] fait la chronique de l'ouvrage, en cours d'élaboration... la correspondance devient ainsi journal de l'œuvre..." souligne Haroche-Bouzinac.⁴ Si le geste épistolaire informe autrui de l'évolution de l'entreprise plastique, il semble également tranquilliser l'artiste en proie à des doutes persistants par rapport à un travail qui s'affiche d'avant-garde. Quant à Moreau, s'il ne cède pas à la tentation de se confier à autrui, il complète sa démarche plastique par les commentaires de ses propres tableaux, en adoptant donc une position de récepteur, attitude révélatrice du besoin de l'artiste d'avoir un regard critique intime sur son travail à ce stade de la création, pour repenser aussi librement l'œuvre en cours et à venir.

A ce stade de la genèse de l'œuvre picturale, si l'écriture est nécessaire à nos artistes pour conceptualiser leurs idées esthétiques, elle l'est aussi pour les aider à jeter un regard critique sur leur travail, première approbation intime d'une entreprise qu'ils destinent au public.

Ecriture et réception picturale: pour une compréhension du travail et sa reconnaissance par le public

Si l'écriture est fort utile aux artistes lors de la réalisation du tableau, elle l'est tout autant, peut-être même plus, lors de sa réception. En effet, le désir de voir leur travail

⁴ Geneviève Haroche-Bouzinac, L'Épistolaire, 111.

accepté par le public pousse les peintres à sortir de leur réserve et à le défendre, en le redéfinissant par rapport à la façon dont la critique le caractérise. L'écriture, pendant cette étape, les soutient donc dans leur volonté de faire saisir avant tout la signification de leur tableau et soulage à ce moment-là les frustrations ressenties face à une réception mitigée parfois.

Les précisions écrites apportées aux réalisations semblent d'abord traduire de la part des peintres la difficulté à faire saisir leur pensée ou leur émotion traduite en peinture. Dans une époque antérieure à celle considérée ici, Delacroix signalait déjà l'incompréhension de la critique face à son art: "Quand j'ai fait un tableau, je n'ai pas écrit une pensée. C'est ce qu'ils disent. Qu'ils sont simples! Ils ôtent à la peinture tous ses avantages."⁵ En fait, nos artistes prennent conscience d'une certaine carence de la représentation picturale dès qu'ils entrent en contact avec l'appréciation du public. L'écriture sert ainsi à guider et à éclairer autrui de leurs intentions esthétiques, comme chez Léger, Redon ou Van Gogh, en associant étroitement le récepteur à la genèse du tableau⁶ – écriture jusque-là réservée à des intimes – car ils ont probablement conscience de ce que Paul Signac formule dans les années 30:

La meilleure manière de savoir comment comprendre un tableau, de savoir pourquoi et par quoi il émeut, c'est de savoir et de comprendre comment ce tableau a été conçu, senti, pourquoi et par quels moyens il a été réalisé ainsi. Comprendre la signification d'un tableau, c'est partager l'émotion et le travail du peintre devant le motif.⁷

Il peut s'agir alors d'un discours mesuré, didactique qui évite la polémique,

⁵ Eugène Delacroix, *Journal*, 29.

⁶ Pour Redon, par exemple, il est important que le récepteur n'admette pas passivement l'idée de l'artiste mais trouve dans le tableau matière à réflexions personnelles: "Un tableau n'enseigne rien; il attire, il surprend, il exalte, il mène insensiblement et par amour au besoin de vivre avec le beau; il lève et redresse l'esprit, voilà tout" (ASM, 113).

⁷ Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, 183.

expression qui réduit la distance entre le public et l'artiste. Chez Gauguin, au contraire, aux prises avec une œuvre que le public ignore, le geste scriptural prend la forme de plaidoyers dont le ton peut même être vindicatif. Nous voyons donc que l'écriture peut être harmonie entre l'artiste et son public lorsque l'œuvre est appréciée ou dans le cas contraire confrontation; mais dans les deux cas, elle sous-entend toujours de la part de l'auteur le besoin d'une compréhension, donc d'une légitimation de sa création.

Quant à Moreau qui refuse de communiquer sa pensée à autrui, il présente malgré tout une réflexion écrite où le récepteur a une place primordiale puisqu'il oriente sa pensée. En effet, même si ce peintre, détaché sincèrement de la reconnaissance immédiate de son travail, ne cherche pas à conquérir directement le public, il ne cesse d'y faire allusion car son principal objectif reste malgré tout de lui transmettre une idée personnelle dans sa peinture. Pierre-Louis Mathieu estime d'ailleurs qu'avec des méthodes fort différentes, Moreau et Gauguin avaient tous les deux cet objectif: "L'un comme l'autre demandaient à l'œuvre d'art d'être vecteur d'une signification morale, symbolique, voire mystique, qui porte le spectateur à la réflexion."⁸ Même avec une écriture qui ne s'adresse pas directement au récepteur de son œuvre, Moreau y a recours pour améliorer son message pictural, pour se rapprocher lui aussi de son public.

L'écriture se présente à l'étape de la réception comme un lien indispensable pour l'artiste entre son œuvre finie et le récepteur. Elle amène ce dernier, en l'associant au travail d'élaboration de la toile, à la comprendre dans sa plus infime signification et donc à mieux l'apprécier. Ce moment de la réception engendre donc un écrit public, accessible à tous.

⁸ Pierre-Louis Mathieu, "Introduction," Victor Ségalen, Gustave Moreau, Maître imagier de l'orphisme, (Montpellier: Fata Morgana, 1984) 25.

Écriture à la recherche d'une conceptualisation de l'essence de la création

A côté d'une écriture explicative pour faire admettre leur travail, nous avons aussi noté chez les artistes de cette étude une expression inquiète vis-à-vis de leur geste artistique. Certains choisissent d'y réfléchir de manière globale pour tenter d'en conceptualiser l'aspect irrationnel dont la motivation leur échappe tout comme son appréciation par autrui. L'écriture évoque alors des questions existentielles qui reflètent probablement ce qu'Etienne Gilson remarque: "Les peintres n'en ont pas moins souvent eu le sentiment d'être associés au grand œuvre de la création et initiés à son mystère."⁹ Le geste scriptural s'attache ainsi à saisir l'essence même d'un monde mystérieux qui à la fois angoisse et fascine l'artiste et qu'il tente de transposer.

Le travail novateur de nos peintres qui bouscule l'ordre esthétique admis provoque bien souvent une désaffection du récepteur, ce qui entraîne en retour une déstabilisation personnelle que Léger, par exemple communique ainsi:

Vitalement, d'instinct, on cherche même dans le pire orgueil des points d'appui, de compréhension – si le doute devant le scepticisme général vient à vous toucher, on paie cruellement 'la fuite en avant.' Si on est 'vrai' cela peut être apprécié plus tard – on ne *le saura jamais*.¹⁰ (CR, 69)

La situation avant-gardiste dans laquelle se trouve l'artiste l'oblige alors à se défendre d'une quelconque aliénation qui transparait par l'utilisation des termes "folie," "fou" dans son discours.¹¹ Face à une entreprise incertaine puisque ses caractéristiques ne sont pas reconnues et de plus parfois à peine conceptualisées par les peintres eux-mêmes, les

⁹ Etienne Gilson, *Peinture et réalité*, 163.

¹⁰ Soulignage dans le texte.

¹¹ Fernand Léger souligne dans un article en 1934: "les artistes ne sont ni des fous, ni des hors la loi..." Fernand Léger, "C'est comme ça que cela commence," *Europe* 508-509 (1971): 58. Gauguin, lui aussi évoque l'aliénation dans ses divers écrits comme nous l'avons signalé dans le chapitre qui lui est consacré.

méditations explorent alors leur geste de création afin de conserver un équilibre personnel. L'écrivain Julien Gracq par exemple reconnaît que face à la pulsion créatrice qui l'envahit, son geste d'écriture tente de conceptualiser cette force intérieure:

Quand j'ai commencé à écrire, il me semble que ce que je cherchais, c'était à matérialiser l'espace, la profondeur d'une certaine effervescence imaginative débordante, un peu comme on crie dans l'obscurité d'une caverne pour en mesurer les dimensions d'après l'écho.¹²

Confronté à une intuition créatrice hors norme, l'artiste se sent conduit donc à en méditer les composantes pour tenter d'en matérialiser la dimension, bien souvent par rapport au monde où il puise son inspiration.

Ainsi, Redon, dans l'isolement qu'il privilégie pendant la période de ses débuts, dirige son écrit vers l'étude à la fois d'un univers psychique et du rapport entre la pertinence de cet univers et l'élaboration de ses idées artistiques. Cette réflexion que Redon préfère orienter vers une universalité contribue à maîtriser sa pensée esthétique, et à l'ancrer dans l'authenticité d'un vécu parfois déroutant malgré ses fascinations. Léger choisit de méditer le monde qui l'entoure en s'attachant à fixer les moindres éléments du quotidien. Cette tentative pour organiser le vécu révèle un désir de mieux l'apprivoiser; rationalisation d'un univers qu'il ressent lui échapper par sa mouvance. L'écriture de l'artiste peut aussi, comme Moreau choisit de le faire, réfléchir à l'art en le rapprochant des mythes, en étudiant l'essence même de la nature humaine. En se référant à un art déjà apprécié où l'être humain peut trouver réponse à des questionnements existentiels, Moreau situe sa peinture par rapport à des caractéristiques atemporelles et se sent plus à même de lui insuffler une crédibilité pour autrui. D'ailleurs, parmi les peintres de cette

¹² Julien Gracq, *En lisant en écrivant* (Paris: Librairie José Corti, 1981) 144.

étude, Moreau est peut-être celui qui vit son geste de création avec le plus de plénitude, se rapprochant de la fonction qu'en donne Malraux: “[La] faculté créatrice [de l’artiste] ne le soumet pas à une fatalité devenue intelligible, mais le lie au millénaire pouvoir créateur de l’homme, aux cités reconstruites sur les ruines à la découverte du feu.”¹³ Les méditations écrites qui explorent un univers à la recherche de son essence aident les peintres à mieux conceptualiser leur travail face à une réception souvent déroutante et également à dominer le mystère de l’existence et de la création.

Ces considérations métaphysiques en dehors de la matérialité du travail artistique se révèlent pertinentes car elles autorisent l’artiste à inclure son geste dans un tout plus vaste, ce qui d’ailleurs collabore à une meilleure transposition picturale puisque son optique reste toujours celle de sensibiliser le récepteur à un message personnel. “Ainsi, le poète fait œuvre de pur langage et le langage en cette œuvre est retour à son essence. Il crée un objet de langage comme le peintre ne reproduit pas avec les couleurs ce qui est, mais cherche le point où ses couleurs donnent l’être,” souligne Blanchot.¹⁴ Hegel lui aussi suggère dans son Esthétique la nécessité pour le peintre d’exprimer dans son travail la composante mystique, symbolique de sa “représentation” afin de la rendre plus juste:

Le peintre doit représenter la signification spirituelle et le caractère de son personnage. Lorsqu’il y réussit, on peut dire que son portrait est plus réussi et plus ressemblant à l’individu que l’original même.¹⁵

L’écriture, en explorant l’univers de la création de manière globale, est infiniment utile pour rassurer l’artiste de la valeur de son geste plastique vis-à-vis de lui-même; elle devient écriture stabilisatrice d’une aventure personnelle novatrice incertaine, reprise

¹³ André Malraux, Les Voix du silence (Paris : NRF, 1951) 414.

¹⁴ Maurice Blanchot, L’Espace littéraire (Paris: Editions Gallimard, 1955) 39.

¹⁵ Georg Hegel, Esthétique, Sabry Randa, “Raconter les pouvoirs de la peinture” Poétique 121 (2000): 105.

rationnelle aussi du contrôle de soi créateur. Cette quête de l'essence de l'univers et de l'humain aide l'artiste non seulement à cerner son geste créateur, mais lui permet aussi de l'appivoiser et d'être à même d'effectuer une transposition adéquate du monde au niveau pictural.

Exégèse du travail plastique: réappropriation fictive de l'œuvre et affirmation implicite de son auteur

Comme nous l'avons constaté dans cette thèse, la création artistique implique un investissement émotionnel de la part du peintre aussi bien lors de la genèse du travail que lors de sa réception. C'est ainsi que lorsque le travail est commenté, apprécié ou rejeté par autrui, l'artiste le ressent personnellement et s'en sent dépossédé par les jugements qui portent sur son geste et qu'il estime souvent erronés. La promotion ou la défense écrite d'une réalisation peut alors être assimilée à une "réappropriation" écrite de son travail, et quelque part à une affirmation de son individu face au public.

Cette thèse montre bien que les critiques qu'occasionnent le travail des artistes sont loin de les laisser indifférents, alors qu'on pourrait très bien envisager un certain détachement de leur part dès le moment où leur art est livré au public comme semble le croire Gilson:

Deux êtres seulement sont impliqués dans l'expérience esthétique d'un tableau: le tableau lui-même et le spectateur. Sans doute, on peut dire qu'en un certain sens le peintre aussi est là, mais seulement comme cause d'un objet dont justement parce qu'il lui a conféré un être propre, l'existence n'est plus liée désormais à la sienne.¹⁶

Or, lorsque Gauguin rédige un article en 1889 sur la manière dont Huysmans juge les peintres – "Huysmans critiquant ce tableau a fait du Huysmans" (O, 60) – il tient à souligner que dans la transposition du visuel au scriptural, le critique a fait intervenir un

¹⁶ Etienne Gilson, Peinture et réalité, 49.

élément déformant et personnel, sorte de prise de possession du travail du peintre. Si Gauguin s'insurge contre le discours de Huysmans, c'est pour reprendre abstraitement le contrôle de sa production à laquelle il s'identifie toujours fortement même lorsqu'elle est du domaine public.

Il nous semble en effet que la toile reste partie intégrante du psychisme de l'artiste comme le prouve d'ailleurs le témoignage de Sergio Kokis, peintre-écrivain contemporain. Ce dernier montre à quel point il s'investit dans ses œuvres picturales puisqu'il avoue désirer disparaître lorsqu'il détruit des tableaux qu'il n'apprécie plus: "Je gratte aussitôt la toile et je la lave à la térébentine pour chasser l'image mauvaise à la fois de mon atelier et de mon sentiment d'identité."¹⁷ Ce lieu de création représente donc bien l'intimité de l'artiste, ce que nous pouvons aussi comprendre par le fait qu'il reste toujours porteur de sa signature.

Il nous est apparu lors de cette recherche que chez quatre des peintres considérés ici les signatures apposées sur les toiles sont identiques à celles apposées dans leurs lettres, lieu intime par définition.¹⁸ Léger les signe toujours de son nom d'artiste, "F. Léger;" comme Van Gogh qui signe toiles et lettres du paraphe "Vincent." Odilon Redon termine ses lettres comme ses peintures avec son nom d'artiste, même celles très personnelles destinées à son fils: "Ton vieux père, un stade de plus en sa vieillesse. Je t'embrasse affectueusement. Odilon Redon" (LOR, 142). Quant à Gauguin, il alterne, plus ou moins de la même façon, la signature de ses toiles et de ses lettres par: "P. Gauguin," "Paul Gauguin," "P. Go." Si Christian Bank Pedersen souligne dans son étude sur les

¹⁷ Sergio Kokis, *Les Langages de la création* (Québec: Nuit blanche éditeur, 1996) 62.

¹⁸ Nous n'avons pu faire la comparaison avec Moreau puisque la majorité de ses lettres ont été détruites. Seules les quelques missives adressées à Fromentin révèle les signatures suivantes: "Gustave Moreau, G.M., Gustave M."

signatures épistolaires de Kafka que “l’œuvre est comme le nom, le nom est comme l’œuvre,”¹⁹ dans une comparaison entre la lettre et le tableau, Alain Buisine rappelle lui aussi une similitude dans la façon d’y apposer son paraphe:

... la nécessité de les signer l’une et l’autre dans un même lieu précis de leur spatialité prouve que dans les deux cas, dans une communauté de mise en page, une identité individuelle est à la recherche de son destinataire, les liens et les échanges sont infiniment plus étroits qu’on ne l’aurait d’abord cru.²⁰

Nous pouvons alors envisager que l’espace du tableau, même acquis par un acheteur, garde toujours pour l’artiste l’aspect personnel qu’il lui a attribué au moment où il l’a signée avec le désir déjà formulé d’atteindre autrui. Toute œuvre d’art implique donc encore grandement son auteur, ce que Sartre suggère dans sa réflexion intitulée “Faire et avoir: la possession.”

Si je crée un tableau, un drame, une mélodie, c’est pour être à l’origine d’une existence concrète. Et cette existence ne m’intéresse que dans la mesure où le lien de création que j’établis entre elle et moi me donne sur elle un droit de propriété particulier.... Dès lors mon œuvre m’apparaît comme une création continuée mais figée dans l’en-soi; elle porte indéfiniment ma “marque,” c’est-à-dire qu’elle est indéfiniment “ma” pensée.²¹

L’écriture explicative de l’œuvre, redéfinition de celle-ci auprès du public, s’assimile à une reprise de contrôle d’un soi créateur, tout autant que d’une demande de reconnaissance personnelle.²² Même si nous avons fréquemment noté dans cette étude un malaise chez les peintres à se dévoiler personnellement, il semble que l’acceptation de leur travail prime avant tout et que le désir de reconnaissance personnelle s’impose malgré eux.

Ainsi, lorsque le peintre trouve la réception de son travail troublante, c’est un

¹⁹ Christian Bank Pedersen, « Noms spectraux, littérature en correspondance, » *Poétique* 32 (2001): 116.

²⁰ Alain Buisine, “La Lettre peinte,” *L’Épistolarité à travers les siècles*, 69.

²¹ Jean-Paul Sartre, *L’Être et le néant* (Paris: Editions Gallimard, 1943) 622.

²² Gauguin ne rappelle-t-il pas dans une lettre à Charles Morice en 1901 que “l’œuvre d’un homme, c’est l’explication de cet homme” (LFA, 327).

malaise qui se situe aussi sur le plan de son identité puisque nous venons de montrer que la représentation artistique et l'identité de l'auteur se confondent. Pierre Tap indique en effet l'importance, pour pouvoir s'affirmer, d'une présence autre, tout autant dans sa ressemblance que dans sa disparité: "l'identité se construit dans la confrontation de l'identique et de l'altérité, de la similitude et de la différence."²³ Or, si la réception de l'œuvre est mitigée, l'artiste se trouve plongé dans une hésitation identitaire. Le désir d'affirmer une identité personnelle – distinctive – nous paraît sous-tendre la revendication / repossession du travail au moment de la réception. La preuve en est que Moreau, même libéré de tout jugement par autrui puisque ses écrits restent strictement intimes, se laisse aller à l'auto-célébration, signe d'une nécessité de s'autoconvaincre de l'utilité de son travail mais aussi de mettre au premier plan une identité artistique qui s'accommode mal d'un certain anonymat.

L'entreprise scripturale qu'effectuent les artistes de notre recherche serait, outre l'acceptation, une repossession de leur œuvre et implicitement l'affirmation d'une identité fragilisée par une créativité qui manque de repères, doublée d'une réception qui ne correspond pas toujours à leurs attentes.

Écriture autobiographique: pour une reconnaissance ultime de l'artiste, pour compenser la finitude humaine.

Si, comme nous venons de le montrer, l'exégèse de l'œuvre sous-tend l'affirmation de l'identité de son auteur, les écrits autobiographiques, plus ou moins importants, réalisés par nos cinq peintres nous apparaissent être une dernière tentative de se révéler à autrui et de mieux se cerner personnellement. C'est un geste qui résulte probablement aussi d'une

²³ Pierre Tap, ed., "Introduction," Identités collectives et changements sociaux. Production et affirmation de l'identité (Paris: Editions Privat, 1980) 11.

prise de conscience de leur précarité en tant qu'être humain par rapport à un art qui va leur survivre.

Le bilan de vie que Gauguin effectue dans l'ouvrage autobiographique Avant et après est indispensable car sa situation d'exilé et de peintre non reconnu lui ôte toute identité sociale et artistique. La justification de son entreprise plastique, ainsi que le dévoilement de son être intime, dirige alors grandement cet écrit dans le but de se faire enfin reconnaître par autrui. L'écrit en fin de vie est une démarche que Redon et Léger recommandent, eux aussi, même s'ils se contentent d'un court bilan – lettre, article – qui n'aboutit pas à un livre. “Il est dans ma pensée que tout artiste bien né, doit, aux termes derniers de sa carrière, faire une sorte d'examen de conscience où il révisé et regarde s'il a conduit à bonne fin les dons naturels qu'il avait reçus” (ASM, 118), affirme Redon dans ses notes. Léger envisage même ce genre d'écrit comme nécessaire à tout artiste: “C'est toute l'histoire de ta vie au jour le jour. Il faudra la raconter une fois.”²⁴ S'il s'agit pour Redon avant tout d'un examen de conscience personnel, il n'en reste pas moins qu'il communique aussi ces réflexions à des correspondants, preuve de l'envie de justifier une fois pour toutes à autrui les raisons d'être de son activité picturale et de sa personne. La plupart des critiques envisagent en effet la motivation des autobiographes comme régie par “le désir de rectifier une fausse image de leur personne...”²⁵ tout autant que par le besoin de se rappeler à l'autre: “Il n'en est pas moins vrai que seul le souci de donner une image de soi différente de celle qui existe légitime ce travail.”²⁶ Alex Mucchieli dégage en effet le problème identitaire qui se pose fréquemment aux individus mais qui prend toute

²⁴ Fernand Léger, “C'est comme ça que cela commence,” Europe 508-509 (1971): 60

²⁵ Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, L'Autobiographie, 20.

²⁶ Anne Chevalier et Carole Dormier, eds, Le Récit d'enfance et ses modèles (Caen: PU de Caen, 2003) 107.

sa signification chez l'artiste au moment d'une réception hésitante et que nous avons brièvement évoqué dans la section précédente: "Être sous le regard de quelqu'un,²⁷ c'est en effet aussi être sous son jugement et ce jugement constitue, le plus souvent, une fausse identité de moi."²⁸ Dans l'entreprise autobiographique, il s'agit pour le peintre de corriger tous les malentendus éventuels et de dépeindre enfin un individu qui maîtrise une aventure plastique qui, reconnaissons-le, paraissait jusque-là incertaine, parfois déraisonnable pour le récepteur. Clerc résume d'ailleurs dans son étude sur les écrits personnels les diverses motivations de l'écriture du moi en fin de vie,²⁹ analyse qui correspond aux peintres de cette étude:

Les fonctions de l'écriture autobiographique sont multiples... la connaissance de soi, la lutte contre le temps, le désir de justification et de vérité... Les effets de lecture, variables selon la distortion relative qui peut exister entre l'intention de l'auteur et ce que révèle le texte, sont actualisés par un lecteur qu'il s'agit toujours plus ou moins de séduire ou d'interpeller.³⁰

L'entreprise autobiographique qui jette un regard rétrospectif sur une vie souvent étonnante mais mal comprise aide les peintres à mieux se situer par rapport à autrui et à eux-mêmes. "Nul doute cependant que l'écriture [autobiographique] puisse avoir une fonction en quelque sorte thérapeutique et libératrice. Ce faisant, elle aide le 'moi' à se constituer et à se structurer,"³¹ souligne Béatrice Didier dans son étude sur l'autobiographie de Stendhal.

Cette écriture de fin de vie tente peut-être aussi de résoudre une tension dont les

²⁷ Ici l'artiste est sous le regard du public à travers son œuvre.

²⁸ Alex Mucchielli, *L'Identité*, 117.

²⁹ Plaçant d'ailleurs l'ekphrasis – pratiqué par Moreau – comme un moyen rhétorique tout aussi valable pour l'autobiographe que l'autoportrait, l'explication, l'analyse des faits d'une vie car ils "révèlent en fait le regard du commentateur, et donc sa vérité..." Thomas Clerc, *Les Ecrits personnels*, 55

³⁰ Thomas Clerc, *Les Ecrits personnels*, 59.

³¹ Béatrice Didier, *Stendhal autobiographe*, 42.

peintres ont conscience pendant leur existence mais qui prend toute son importance à ce moment-là, à savoir celle de leur propre finitude face à une création qu'ils souhaitent durable. Moreau, Redon, Léger évoquent tour à tour le côté "immortel" de l'art³² et affrontent alors une contradiction, nous semble-t-il, puisqu'ils s'identifient fortement à leur travail. L'artiste, en faisant surgir un objet du néant, est probablement plus que tout être humain sensible aux notions de naissance / mort, création / disparition. C'est ainsi que nous avons vu des préoccupations existentielles occuper bien souvent les écrits de nos peintres; soit en réfléchissant à la vie, la mort (Moreau, Redon), soit en se rappelant constamment à autrui (Gauguin), en exprimant une difficulté à exister à part entière (Van Gogh) ou encore une crainte de disparaître (Léger). Conscients très vite de leur état transitoire, ces peintres voient dans l'écriture et la peinture un moyen de compenser ce fait. "La peinture, comme l'écriture est lutte entre l'ombre et la lumière, une victoire sur les ténèbres,"³³ estime Corinne Bayle au sujet des écrits de Picasso. Maulpoix voit d'ailleurs dans le geste scriptural du poète créateur ce besoin d'exorciser cette fin inéluctable qu'est la mort, observation qui corrobore notre suggestion:

Si l'homme aspire à demeurer, à construire et à s'établir, c'est précisément qu'il se connaît transitoire. Et s'il ne parvient pas à rester tranquille dans une chambre, c'est qu'une fièvre de mouvement est sa réponse ou sa réplique à l'angoisse de mourir.... Il habite donc ce monde en l'interprétant, en le transformant, et il voudrait lui imprimer sa marque avant de disparaître: c'est ainsi seulement qu'il peut prétendre y demeurer.³⁴

Si Maulpoix affirme que le sentiment de finitude ressenti par l'être humain explique son

³² "Plus tard on pourra parler de l'œuvre, aussi rare que le penseur," Gustave Moreau (AR, 158);

"... chose curieuse, on va s'apercevoir, plus tard, que cet art nouveau n'est pas tant révolutionnaire que cela..." Fernand Léger ("C'est comme ça que cela commence," *Europe* 508-509, 58);

"... la justice, comme la gloire, vient à son heure. Les grandes œuvres traversent le temps, rayonnantes et paisibles..." Odilon Redon (ASM, 160).

³³ Corinne Bayle, "Picasso écrivain: un journal intime de la création picturale," *Les Ecritures de l'intime*, 269.

³⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe* (Paris: Librairie José Corti, 2002) 60.

geste créateur, il rejoint la pensée de Gusdorf qui à son tour estime qu'il correspond à la motivation de l'écriture chez nos peintres, soit comme compensation de leur propre finitude:

L'écriture est un témoignage d'existence; la feuille de papier sur laquelle je trace les lignes a toutes chances sauf accident, de me survivre. Elle assure la subsistance de ma parole au-delà de ma disparition...³⁵

L'écriture autobiographique réalisée par nos peintres semble nécessaire tout autant vis-à-vis d'autrui que vis-à-vis d'eux-mêmes. Il s'agit en effet à un moment crucial de leur existence de rationaliser une aventure plastique qu'ils pensent mieux maîtriser, dernière tentative de faire valider une expérience et un individu qui, ils en ont parfaitement conscience, sortent de l'ordinaire. Le geste autobiographique leur permet également de mieux cerner leur individu fragilisé par un geste de création extra-ordinaire et d'afficher à l'écrit une identité dont ils connaissent cependant la finitude, mais dans l'espoir peut-être de conjurer leur propre mort.

L'écriture comme lien entre sphère de création et sphère de réception

La création artistique n'est donc pas un processus simple pour les artistes puisque nous venons de voir qu'après avoir fait face à l'étape de la réalisation avec ses doutes, tout autant que ses moments d'enthousiasme vécus en solitaire ou partagés dans l'intimité, la réception exige de nouvelles stratégies et, en particulier, celles d'un public à conquérir tant dans ses rapports à leur œuvre que dans l'optique de leur propre identité. Les deux espaces – l'un privé, l'autre public – dans lesquels le peintre s'investit, s'entremêlent de manière imprévisible et parfois contradictoire – solitude du départ / recherche du contact d'autrui, revendication de soi / effacement de soi. Il semble que le geste scriptural

³⁵ Georges Gusdorf, *Auto-Bio-Graphie*, 21.

encourage l'artiste à affronter les différences propres à ces deux espaces et donc à les équilibrer.

Si, comme nous l'avons déjà souligné, les peintres se satisfont au départ de la solitude pour créer, le mouvement s'inverse par la suite puisque l'artiste recherche autrui dans l'espoir de voir son œuvre appréciée. Il s'y manifeste cependant une certaine tension puisque la séduction du public n'implique pas le geste de renoncer à leur conviction artistique personnelle. Gauguin rappelle ainsi à sa femme durant l'été 1891 l'importance de rester indifférent aux critiques d'autrui: "Tu entendras beaucoup de bien et de mal de moi. Qu'importe tout cela, il ne faut pas vivre pour tout le monde et je me moque des autres comme de colin tampon" (O, 76). L'écriture semble alors aider le peintre à ne pas tomber dans le piège d'une altérité trop désirée où il pourrait perdre une originalité, une identité libre à laquelle il tient, ce que Hans Hartung n'hésite pas à rappeler: "Ce qui m'importe c'est de ne me laisser enfermer ni par les autres ni par moi-même."³⁶ Si l'écriture de l'artiste cherche de manière légitime à séduire le public, elle réaffirme en même temps une indépendance utile à la poursuite d'un travail original.

Par ailleurs, nous pouvons voir le geste scriptural comme moyen de compenser certains problèmes qui surgissent lorsque le travail n'est pas reconnu du public. L'artiste choisit par exemple d'intensifier d'abord les échanges écrits intimes, soit avec les proches, soit en recourant à l'introspection. C'est le cas de Gauguin et de Van Gogh dont les écrits ne cessent d'être une demande intime d'approbation de l'activité plastique face à l'absence d'une appréciation publique. Moreau qui s'exclut de toute relation avec le public ou Redon, au début de sa carrière, s'en tiennent eux aussi à une réflexion strictement intime

³⁶ Hans Hartung, *Autoportrait*, 239.

qui devient le meilleur point d'appui d'une entreprise plastique publique qu'ils découvrent fort incertaine.

L'acte scriptural de nos cinq peintres participe donc souvent d'une démarche qui resitue un fait "public" dans "l'intimité" ou vice versa. Ainsi, l'explication de leur travail, écriture publique, est là comme nous l'avons souligné, pour les aider à repositionner fictivement leur œuvre dans le domaine privé. Par contre, l'écrit autobiographique livre une pensée intime au domaine public. Alain Girard souligne d'ailleurs, au sujet de Baudelaire et de Delacroix, deux créateurs prolifiques, la nécessité qu'ils ont eu d'écrire non seulement sur leur art (écriture publique sur un objet public) mais aussi sur eux-mêmes, expression intime privée: "Delacroix n'a cessé, comme Baudelaire, qui l'a si vivement admiré, de réfléchir sur son art, et sur les conditions mêmes de l'art. Mais l'un et l'autre furent aussi des génies introspectifs, ne cessant de s'interroger eux-mêmes, et d'interroger en eux la vie."³⁷ Cette remarque de Girard confirme bien la problématique des peintres de cette étude où une production plastique personnelle rendue publique les pousse à se questionner sur leur propre existence, leur propre identité, afin de compenser, d'atténuer des incertitudes parfois pénibles qui émergent.

Par ailleurs, Theodor Adorno souligne un autre facteur propre à l'objet artistique qui semble échapper à la conscience de nos artistes mais que nous pouvons peut-être envisager comme une raison qui les pousse toujours à s'exprimer à l'écrit. Il s'agit du "caractère ambigu de l'art," à la fois "fait social" puisque reflet d'une société donnée, mais qui se définit également par une "autonomie," nécessaire à sa survie: "L'art ne se maintient en vie que par sa force de résistance sociale; s'il ne se réifie pas, il devient

³⁷ Alain Girard, *Le Journal intime*, 422.

marchandise.”³⁸ Face donc à l’antagonisme propre au travail artistique, face aussi à sa propre position d’auteur qu’il a du mal à faire reconnaître, l’artiste doit tenir compte de toutes ces composantes, coexistence qui s’avère parfois pénible. Cependant, loin d’opposer, de dialectiser ces contradictions, le peintre trouve dans l’écriture un moyen d’en méditer, d’en maîtriser les implications et de saisir ces tensions qui lui permettent de poursuivre son geste de création, ce que Matisse exprime de la manière suivante: “En matière d’art, le créateur authentique n’est pas seulement un être doué, c’est un homme qui a su ordonner en vue de leur fin tout un faisceau d’activités, dont l’œuvre d’art est le résultat.”³⁹

L’écriture se révèle donc grandement utile pour concilier les deux espaces que l’artiste affronte lors de la réalisation et de l’aboutissement de son œuvre. Il n’est pas aisé de se positionner par rapport à des polarités qui participent au processus de création telles que la sphère personnelle (espace de création) puis la sphère publique (espace de réception) où le temps de la création est le temps de l’introspection, et le moment de la réception, celui d’une altérité que les artistes jugent indispensable, tout en la redoutant. Par l’acte scriptural, l’artiste arrive à équilibrer les tensions qui apparaissent lors du processus de création, ce qui l’aide à mener à bien son entreprise plastique, en conservant une intégrité artistique et personnelle.

Écriture et création artistique au vingtième siècle

L’écriture reste toujours pour les artistes au vingtième siècle une nécessité pour réfléchir à leur art et communiquer leurs méditations à autrui comme l’ont fait entre autres

³⁸ Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, 300.

³⁹ Henri Matisse, *Écrits et propos sur l’art* (Paris: Hermann, 1972) 321.

Matisse,⁴⁰ Picasso,⁴¹ Magritte,⁴² ou plus récemment Sergio Kokis, ce dernier reconnaissant l'intérêt de l'écrit pour ordonner une existence difficilement compréhensible:

Je crois même pouvoir mieux répondre à mes premières interrogations au sujet de la peinture et des images qui m'obsèdent. Le travail d'écriture et de narration a ce bon côté que constitue la mise en ordre téléologique et la construction de cohérences même dans la plus incohérente des existences.⁴³

Ce type d'écriture qui médite le geste artistique se situe comme celui de nos peintres en dehors de la matérialité de l'œuvre plastique. Il arrive cependant qu'elle se voie de plus en plus au vingtième siècle insérée dans le travail même des artistes, comme, par exemple, chez Magritte qui le fait à travers les titres de ses tableaux qui, loin d'être arbitraires, tentent de communiquer plus directement sa pensée:

La relation entre le titre et le tableau est poétique, c'est-à-dire que cette relation ne retient des objets que certaines de leurs caractéristiques habituellement ignorées par la conscience, mais parfois pressenties à l'occasion d'événements extraordinaires que la raison n'est point encore parvenue à élucider.⁴⁴

Magritte ne s'adresse plus ici au public par une réflexion personnelle détaillée consacrée à son travail, comme les artistes de notre étude, mais préfère provoquer directement une méditation de sa représentation picturale dans le lieu même de son autonomie plastique. Rappelons ici que cette demande de participation active du public apparaît au 20^e siècle au niveau de l'esthétique à la fois littéraire et picturale, ce qui, d'après Eco, ne fait qu'enrichir l'étape de la réception:

⁴⁰ Henri Matisse, Ecrits et propos sur l'art (Paris: Hermann, 1972).

⁴¹ Pablo Picasso, Picasso-Ecrits, ed. Marie-Laure Bernadac (Paris: Editions Gallimard et Musées nationaux réunis, 1989), Corinne Bayle, "Picasso écrivain," 273.

⁴² René Magritte, Ecrits complets (Paris: Flammarion, 2001).

⁴³ Sergio Kokis, L'Amour du lointain (Montréal: XYZ Editeur, 2004).

⁴⁴ René Magritte, Ecrits complets (Paris: Flammarion, 2001) 259.

La poétique de *l'œuvre en mouvement*⁴⁵ (et en partie aussi, celle de l'œuvre 'ouverte'⁴⁶) instaure un nouveau type de rapports entre l'artiste et son public, un nouveau fonctionnement de la perception esthétique... Elle établit enfin un rapport inédit entre la *contemplation* et l'*utilisation* de l'œuvre d'art.⁴⁷

L'implication du récepteur dans la représentation artistique a conduit naturellement certains artistes contemporains dans les vingt dernières années à employer l'écrit comme matière même de la création plastique.

De manière succincte nous pouvons rappeler ici différentes approches où écriture et plasticité se mêlent. En exposant le résultat d'une enquête menée auprès d'habitants d'un village (Jochen Gerz),⁴⁸ en exhibant son nom d'artiste (Philippe Cazal),⁴⁹ en révélant des épisodes de sa vie par une suite de photographies avec des légendes précises (Sophie Calle),⁵⁰ l'artiste contemporain ne prolonge plus seulement avec son écriture le travail artistique en dehors du lieu d'exposition pour éclairer le spectateur, mais devient le site écrit de l'œuvre d'art. Cette nouvelle utilisation compense la crainte qu'avaient autrefois et qu'ont encore probablement les artistes, de ne pouvoir faire saisir leur pensée exacte au spectateur et de voir leur démarche mal comprise, incompréhension qui se révèle problématique pour tout artiste, comme Delacroix nous le rappelait au début de cette étude, et que nos peintres suggèrent à diverses reprises. De plus, il nous apparaît que le

⁴⁵ Qui invite, d'après Eco l'interprète à l'achever mais dans une forme qui reste celle de l'auteur.

⁴⁶ Dont le message s'offre à de multiples interprétations.

⁴⁷ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, 37.

⁴⁸ Jochen Gerz (1940-) né à Berlin est un des représentants de l'art conceptuel. Ses textes "sont toujours écrits en regard d'autre chose. Ils ne se suffisent pas à eux-mêmes, ils ne construisent pas leur propre univers poétique, mais renvoient à d'autres formes d'expression, principalement visuelles:... textes dits dans des performances et des vidéos, textes accompagnant des séquences photographiques..." Erich Franz, "Avant propos," Jochen Gerz, *De l'art, textes depuis 1969* (Paris: Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994) np.

⁴⁹ Philippe Cazal (1948-) né en France, demande en 1981 à une agence de graphisme de créer un logo à son nom qui devient appellation contrôlée. Ce logotype pénètre alors les lieux d'exposition et devient l'œuvre.

⁵⁰ Sophie Calle (1953-) née en France travaille surtout avec la photo en se plaçant à la fois auteure et actrice de son travail exposé. Elle est réputée pour avoir photographié, suivi et épié des inconnus puis d'avoir mis en scène ces reportages en les commentant à l'écrit.

créateur, en exposant son écrit, s'impose alors directement au public, affichant même son identité lorsqu'il la met en scène comme Philippe Cazal, preuve toujours du désir de l'auteur d'être lui-même reconnu.

Par ailleurs, chez les peintres de notre étude, si les écrits personnels ou adressés au public s'attachent principalement à faire admettre un travail novateur, en approfondissant cette remarque, nous pouvons considérer qu'ils ramènent finalement leur œuvre à une conception d'autosuffisance, d'autoréflexivité à laquelle l'art a abouti par la suite et qu'Antoine Compagnon souligne comme suit dans son étude sur l'esthétique moderne: "L'art est parvenu à l'autosuffisance, jusque-là proclamée mais irréalisée. Il abolit toute frontière entre ce qui est acceptable et ce qui ne l'est pas, supprime toute définition, positive ou négative de l'objet artistique."⁵¹ Nos cinq peintres dont l'objectif est d'obtenir une bonne compréhension de leur travail, sont ainsi poussés dans leur réflexion scripturale à ramener leur art à cette notion d'autonomie, de stricte intériorité qui sera couramment revendiquée au milieu du vingtième siècle. Leur travail se révèle donc précurseur d'une époque ultérieure puisqu'elle exprime, à la suite de Compagnon, ce qui caractérisera la modernité artistique de la deuxième moitié du vingtième siècle.

* * *

Avant de clore cette thèse, nous voudrions souligner certains aspects de ce qui a retenu ici notre attention et que nous n'avons pas privilégiés faute d'espace, mais qui pourraient faire l'objet de recherches à venir.

La logique du parallèle entre l'écriture des peintres et leur esthétique plastique serait susceptible d'être envisagée et approfondie, de la même façon que Corinne Bayle le

⁵¹ Antoine Compagnon, Les Cinq paradoxes de la modernité (Paris: Editions du Seuil, 1990) 178.

fit pour le journal intime de Picasso, en soulignant que pour ce peintre “il existe un réel parallèle entre peinture et écriture, il s’agit de mettre à jour sa vision du monde, son combat contre la matière et la matière même de sa vie.”⁵² Si, à certains moments de nos analyses, une telle logique a été évoquée, celle-ci n’a pas été au coeur de nos préoccupations.

Tenter d’établir une corrélation entre l’écriture d’artistes et la tendance scripturale de l’époque en question serait également pertinente puisque nous avons remarqué par exemple que les nombreuses descriptions de Van Gogh se rapprochent du style des romanciers réalistes de la fin du dix-neuvième siècle. Léger qui, à une période ultérieure, tente de démocratiser l’art en faisant participer le plus possible les simples citoyens, produit un discours que l’on pourrait caractériser de socialisant, tendance fort en vogue, comme nous le savons au vingtième siècle.

L’étude d’une écriture que l’on nommerait “artistique” pourrait être explorée, comme Barthes le fit en qualifiant certaines écritures de “politiques” (écriture de la révolution, écriture marxiste) dans son ouvrage Le degré zéro de l’écriture à partir d’une mise en évidence de termes ou d’expressions pertinents:

Ici [dans l’écriture marxiste] la clôture de la forme ne provient pas d’une amplification rhétorique ni d’une emphase du débit, mais d’un lexique aussi particulier, aussi fonctionnel qu’un vocabulaire technique; les métaphores elles-mêmes y sont sévèrement codifiées... l’écriture marxiste est donnée comme un langage de la connaissance...⁵³

En suivant la logique de la réflexion de Barthes une écriture “artistique” se caractériserait par l’utilisation de termes récurrents comme, par exemple, ceux reliés à la folie, au

⁵² Corinne Bayle, “Picasso écrivain,” 269.

⁵³ Roland Barthes, Le Degré zéro de l’écriture (Paris: Editions du Seuil, 1964).

vocabulaire militaire ou judiciaire. Une étude linguistique permettrait d'établir les différents réseaux langagiers considérés comme offrant des chemins épistémologiques particuliers.

Par ailleurs, le fait que nous ayons eu fréquemment recours à des études critiques sur l'écriture fictive, romanesque ou poétique afin de mieux saisir la motivation du geste scriptural de nos peintres, révèle que les gestes de création pictural et scriptural semblent impliquer des composantes similaires et la même problématique pour le créateur: organiser le monde, se faire comprendre du récepteur et surtout reconnaître de ce dernier. Afin d'appuyer cette remarque, citons Michel Jarrety qui affirme par exemple que Gracq se situe toujours derrière sa réflexion critique, ce que nous avons mis en évidence chez nos peintres: "... au discours explicite de l'œuvre s'associe toujours la présence implicite de l'écrivain,"⁵⁴ souligne-t-il. Ces remarques nous conduisent à souligner qu'il serait justifié de pousser même plus loin ce que notre étude a parfois soulevé pour entreprendre une étude rigoureusement comparative entre la motivation du geste scriptural d'un artiste plastique et celle d'un créateur littéraire.

* * *

Malgré la diversité des peintres examinés ici tant au niveau de l'époque considérée, de l'esthétique recherchée, de la condition sociale régnante que du degré de reconnaissance de leur travail, nous constatons que l'écriture de chaque artiste est grandement motivée par une tentative commune d'offrir une légitimité à son travail, en l'intégrant à son époque ou, dans la même optique que Moreau, à un imaginaire historique ou mythique. Derrière des écrits toujours soucieux de faire accepter par l'autre une œuvre

⁵⁴ Michel Jarrety, "Écriture, lecture, signature," *La Revue des lettres modernes* 1157-1164 (1994): 37.

novatrice, il y a aussi l'occasion, que constituent ces mêmes efforts, d'épauler l'artiste qui cherche à saisir sa propre démarche créatrice à la fois dans sa dimension esthétique et dans ses rapports à la complexité psychologique de son faire.

Il persiste cependant toujours chez le créateur un certain dilemme puisqu'il se trouve aux prises avec le désir de plaire à l'autre, de se donner à autrui, tout en éprouvant le besoin de s'en distinguer afin de conserver l'intégrité de sa différence. "Constamment, le poète balance entre l'épreuve dessaisissante de l'altérité et le ressaisissement, *in extremis*, de son individualité,"⁵⁵ souligne Maulpoix dans le cas du poète, mais il s'agit là d'une analyse qui, à notre sens, correspond à nos peintres, ce que nous avons amplement montré. Bettina Knapp souligne dans son ouvrage Word Image Psyche le désir en effet toujours renouvelé chez les artistes de partager leur aventure, démarche qu'ils désirent universelle:

All great artists, whether writers or painters, create worlds of their own – fresh visions of life. In so doing, they seek to share their treasured discoveries with the world at large – the writer through the medium of words, the painter with pigments and brush.⁵⁶

La peintre d'art abstrait Aurélie Nemours⁵⁷ reconnaît dans un entretien les bienfaits que lui a procurés le don de son art, à savoir un sentiment de communion entre les humains: "... j'ai acquis le sentiment que je pouvais, grâce à l'art, transmettre à d'autres, ce qui m'a donné un lien à l'humanité."⁵⁸ Ecrire, peindre, (s')exposer, c'est (se) donner, se montrer ouvert, action qui participe d'un mouvement collectif fort gratifiant, mais qui peut aussi

⁵⁵ Jean-Michel Maulpoix, La Poésie malgré tout, 179.

⁵⁶ Bettina Knapp, Word Image Psyche (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1985) 226.

⁵⁷ Aurélie Nemours (1910-2005), élève de Fernand Léger, s'orientera vers l'art abstrait en privilégiant les formes géométriques. Le Centre Georges-Pompidou lui a rendu hommage durant l'été 2004.

⁵⁸ Aurélie Nemours, "Aurélie Nemours, le chemin de vérité," propos recueillis par Patricia Boyer de Latour, Madame Figaro 10 juillet 2004: 40.

rendre l'artiste vulnérable: c'est, à bien des égards, risquer de tomber dans le piège d'une altérité aliénante malgré des liens d'amitié où le désir de voir le travail accepté motive l'ouverture à l'autre.

La problématique à laquelle le peintre est confronté – l'incertitude du bien-fondé de son geste artistique tout autant que l'immense désir de partager son œuvre, de la voir reconnue – motive ainsi en grande partie son geste scriptural. C'est une problématique que Blanchot énonce de la façon suivante dans une méditation générale sur l'écriture: "il faut seulement écrire dans l'incertitude et la nécessité."⁵⁹ L'écriture chez nos cinq peintres permet en effet de compenser des hésitations persistantes par rapport à la validité de leur travail afin d'être à même de mieux le présenter au public.

C'est ainsi que les différents éléments de nos analyses ont permis de montrer que toutes les tensions que nous avons mises en évidence et auxquelles le peintre doit faire face pendant la création de son œuvre (élaboration et réception) trouvent en grande partie une résolution dans l'écriture, puisque celle-ci semble pouvoir le rassurer, le stabiliser dans un moment peu ordinaire mais fort exceptionnel de sa vie.

⁵⁹ Maurice Blanchot, L'Écriture du désastre (Paris: Editions Gallimard, 1980) 23.

BIBLIOGRAPHIE CHOISIE

GAUGUIN

Ecrits de Gauguin:

Gauguin, Paul. Avant et après. Paris: Editions de La Table Ronde, 1994.

- - -. Correspondance de Gauguin. Ed. Victor Merlhès. Paris: Fondation Singer-Polignac, 1984.

- - -. L'Ancien culte mahorie. Paris: La Palme, 1951.

- - -. Lettres à sa femme et à ses amis. Paris: Editions Grasset, 1946.

- - -. Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren... à Odilon Redon. Ed. Ari Redon. Paris: Librairie José Corti, 1960.

- - -. Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Montfreid. Paris: Editions Georges Crès et Cie, 1918.

- - -. Noa Noa. Voyage de Tahiti. Paris: Editions Assouline, 1995.

- - -. Oviri. Ecrits d'un sauvage. Paris: Editions Gallimard, 1974.

- - -. Paul Gauguin: 45 lettres à Vincent, Théo et Jo Van Gogh. Ed. Douglas Cooper. Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 1983.

- - -. Racontars de Rapin. Paris: Editions Falaize, 1951.

Ecrits sur Gauguin:

Cachin, Françoise. "Degas et Gauguin." Degas inédit. Actes du colloque Degas. Musée d'Orsay, 18-21 avril 1988. Paris: La documentation Française, 1989.

- - -. Gauguin. "Ce malgré moi de sauvage." Paris: Editions Gallimard, 1989.

- - -. Gauguin. Paris: Editions Flammarion, 1988.

Couëssin, Charles de. "Le synthétisme de Paul Gauguin, hypothèses." Gauguin. Actes du colloque Gauguin. Musée d'Orsay, 11-13 janvier 1989. Paris: La Documentation Française, 1991.

- Damigella, Anna Maria. Gauguin. His Life and Works. Philadelphia: Courage Books, 1998.
- Gauguin. Actes du colloque Gauguin. Musée d'Orsay, 11-13 janvier 1989. Paris: La Documentation Française, 1991.
- Hanson, Elisabeth, and Laurence. Noble Savage. The Life of Paul Gauguin. New York: Random House, 1954.
- Hoog, Michel. Gauguin: vie et œuvre. Fribourg (Suisse): Office du Livre S.A., 1987.
- Huyghe, René, Bernard Dorival, et Richard Field. Gauguin. Paris: Librairie Hachette, 1961.
- Merlhès, Victor, ed. Paul Gauguin et Vincent Van Gogh, 1887-1888. Lettres retrouvées, sources ignorées. Tahiti: Editions Avant et Après, 1989.
- Piper, David, ed. Gauguin. The Complete Paintings I. London (Great Britain): Granada Publishing, 1981.
- - -. Gauguin. The Complete Paintings II. London (Great Britain): Granada Publishing, 1981.
- Reck, Rima Drell. "Gauguin écrivain." The French Review 64.4 (1991): 632-42.
- Rewald, John. Gauguin. Paris: Hyperion Press, 1938.
- - -. Gauguin Drawings. New York: Thomas Yoseloff Inc., 1958.
- Wladyslawa, Jaworska. Gauguin and the Pont-Aven School. Greenwich (Connecticut): New York Graphic Society Ltd., 1972.

VAN GOGH

Ecrits de Van Gogh:

- Van Gogh, Vincent. Correspondance générale. 3 vols. Paris: Editions Gallimard, 1990.
- - -. Lettres de Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Odilon Redon, Paul Cézanne, Elémir Bourges, Léon Bloy, G. Apollinaire, Joris-Karl Huysmans, Henri de Groux, à Emile Bernard. Vol 1. Bruxelles: Editions de la Nouvelle Revue Belgique, 1942.

Ecrits sur Van Gogh:

Bonafoux, Pascal. Van Gogh, le soleil en face. Paris: Editions Gallimard, 1991.

- - -. Van Gogh par Vincent. Paris: Editions Denoël, 1986.

Bonnat, Jean-Louis. Ecriture sur parole. Bruxelles: Editions de La Lettre volée, 1993.

- - -. Van Gogh. Ecriture de l'œuvre. Paris: PUF, 1994.

- - -. "D'or et d'argent sur champ d'azur." Revue littéraire, Médecine et société 6 (1984): 217-243.

Cabanne, Pierre. Van Gogh. Paris: Editions A. Somogy, 1961.

Elgar, Frank. Van Gogh. Paris: Fernand Hazan éditeur, 1975.

Forrester, Viviane. Van Gogh ou l'enterrement dans les blés. Paris: Editions du Seuil, 1983.

Leprohon, Pierre. Vincent Van Gogh. Paris: Editions Jean-Claude Lattès, 1988.

Leymarie, Jean. Van Gogh. Genève: Editions Albert Skira S.A., 1977.

Pickvance, Ronald. Van Gogh in Arles. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1984.

Van der Wolk Johannes, Ronald Pickvance and E.B.F. Pey. Vincent Van Gogh. Drawings. Rome: De Luca Edizioni d'Arte S.P.A., 1990.

Van Uiter Evert, Louis van Tilborgh, and Sjraar van Heugten. Vincent Van Gogh. Paintings. Rome: De Luca Edizioni d'Arte S.P.A., 1990.

MOREAU:**Ecrits de Moreau:**

Moreau, Gustave. "Documents inédits sur la jeunesse de Gustave Moreau." Ed. Pierre-Louis Mathieu. Bulletin de la société de l'Histoire de l'Art français (1972): 270-77.

- - -. L'Assembleur de rêves. Ecrits complets de Gustave Moreau. Paris: Fata Morgana, 1984.

- - -. Gustave Moreau et Eugène Fromentin. Documents inédits. Ed. Wright, Barbara et Pierre Moisy. La Rochelle: Quartier Latin, 1972.

Ecrits sur Moreau:

Biehler, Paul. "Gustave Moreau et les grands mythes grecs." Atlantis 226 (1964): 59-84.

Cooke, Peter. "History Painting as Apocalypse and Poetry. Gustave Moreau's *Les Prétendants*, 1852-1897, with Unpublished Documents." Gazette des Beaux-Arts (1996): 27-48.

- - -. Gustave Moreau, "Painter-Poet," Diss., Keble College, University of Oxford, 1995. Microfilm.

Lacambre, Geneviève, Douglas Druick, et Larry Feinberg. Gustave Moreau 1826-1898. Paris: Réunion des musées nationaux, 1998.

- - -. Gustave Moreau. Maître sorcier. Paris: Gallimard/ Réunion des musées nationaux, 1997.

Mathieu, Pierre-Louis. Gustave Moreau: sa vie, son œuvre, catalogue raisonné de l'œuvre achevé. Paris: Bibliothèque des Arts, 1976.

Noël, Bernard. Gustave Moreau. Paris: Fernand Hazan éditeur, 1979.

Paladilhe, Jean. Gustave Moreau: sa vie, ses œuvres, suivi de José Pierre, "Gustave Moreau au regard changeant des générations." Paris: Fernand Nathan éditeur, 1971.

Segalen, Victor. Maître imagier de l'orphisme. Paris: Fata Morgana, 1984.

Von Holten, Ragnard. L'Art fantastique de Gustave Moreau. Paris: Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1960.

REDON:

Ecrits de Redon:

Redon, Odilon. A Soi-Même. Journal 1867-1915. Paris: Librairie José Corti, 1961.

- - -. Lettres inédites d'Odilon Redon à Bonger, Jourdain, Vines... Paris: Librairie José Corti, 1987.

- - -. Critiques d'art: Salon de 1868, Rodolphe Bresdin, Paul Gauguin, précédées de "Confidences d'artiste." Bordeaux: William Blake & Co. éditeur, 1987.
- - -. Lettres d'Odilon Redon 1878-1916. Paris & Bruxelles: G. Van Oest & Cie éditeurs, 1923.

Ecrits sur Redon:

- Ashton, Dora, Joachim Harold, and John Rewald. Odilon Redon, Gustave Moreau and Rodolphe Bresdin. New York: The Museum of Modern Art, 1962.
- Bacou, Roseline. Odilon Redon. 2 vols. Genève: Pierre Cailler éditeur, 1956.
- Cassou, Jean. Odilon Redon. Milan: Fratelli Fabbri Editori, 1974.
- Coustet, Robert. L'Univers d'Odilon Redon. Paris: Henri Scrépel, 1984.
- Gamboni, Dario. "Redon, écrivain et épistolier." Revue de l'art 48 (1980): 68-71.
- Martin-Méry, Gilberte, René Huyghe, et Robert Coustet. Odilon Redon, 1840-1916. Bordeaux: Galerie des Beaux-Arts, 1985.
- Redon, Ari, ed. Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren... à Odilon Redon. Paris: Librairie José Corti, 1960.
- Selz, Jean. Odilon Redon. Paris: Librairie Flammarion, 1971.
- Wilson, Michael. Nature and Imagination: The Works of Odilon Redon. Oxford (USA): Phaidon Press Limited, 1978.

LÉGER

Ecrits de Léger:

- Léger, Fernand. "C'est comme ça que cela commence." Europe 508-509 (1971): 58-60.
- - -. "Correspondance avec sa femme Jeanne Lohy-Léger." Fernand Léger: vivre dans le vrai. Ed. Georges Bauquier. Paris: Adrien Maeght éditeur, 1987.
 - - -. "De l'Acropole à la Tour Eiffel." Pour un réalisme du XXè siècle. Dialogue posthume avec Fernand Léger. Ed. Roger Garaudy. Paris: Editions Bernard Grasset, 1968. 225-244.

- - -. Fernand Léger, une correspondance d'affaires. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1996.
- - -. Fernand Léger, une correspondance de guerre. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1990.
- - -. Fernand Léger, une correspondance poste restante. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1997.
- - -. Fonctions de la peinture. Paris: Editions Gallimard, 1997.
- - -. "La Mort de Marat suivie de sa pompe funèbre." Europe 508-509 (1971): 63, 64.
- - -. "Les Mains des constructeurs." Europe 508-509 (1971): 62.
- - -. Mes Voyages. Paris: Editeurs français réunis, 1960. Préface de Louis Aragon.
- - -. Mes Voyages. Paris: L'Ecole des loisirs, 1997. Non préfacé.
- - -. "Présentation du *Ballet mécanique*." Europe 508-509 (1971): 64, 65.
- - -. "Propos sur la couleur dans la vie moderne et au cinéma, sur l'art et la mesure." Europe 508-509 (1971): 65-67.
- - -. "Sur la peinture." Europe 508-509 (1971): 68-86.

Ecrits sur Léger:

Numéro spécial sur Fernand Léger Europe 818-819 (1997).

Arnauld, Pierre, ed. Fernand Léger: peindre la vie moderne. Paris: Editions Gallimard, 1997.

Bauquier, Georges, ed. Fernand Léger: vivre dans le vrai. Paris: Adrien Maeght éditeur, 1987.

Bouvier-Ajam, Maurice. "La Philosophie de Fernand Léger." Europe 508-509 (1971): 3-16.

Cooper, Douglas. Fernand Léger et le nouvel espace. Paris: Editions des Trois Collines, 1949.

Darle, Juliette. "Un maître du dessin qui révèle à l'homme moderne sa propre grandeur." Europe 508-509 (1971): 153-161.

Derouet, Christian, et Marie-Odile Caussin Peynet, eds. Fernand Léger: la poésie de l'objet 1928-1934. Paris: Centre Georges Pompidou, 1981.

Descargues, Pierre. Fernand Léger. Paris: Editions du Cercle d'Art, 1955.

Garaudy, Roger, ed. Pour un réalisme du XX^e siècle. Dialogue posthume avec Fernand Léger. Paris: Editions Bernard Grasset, 1968.

Kosinski, Dorothy, ed. Fernand Léger. Le rythme de la vie moderne 1911-1924. Paris: Flammarion, 1994.

Laugier, Claude, et Michèle Richet, eds. Léger: œuvres de Fernand Léger (1881-1955). Paris: Centre Georges Pompidou, 1981.

Le Noci, Guido, ed. Fernand Léger. Sa vie, son œuvre, son rêve. Milan: Editions Apollinaire, 1971.

Maurois, André. "Mon ami Fernand Léger." Europe 508-509 (1971): 34-36.

Prévert, Jacques. Œuvres Complètes. Vol. 2. Bibliothèque de La Pléiade. Paris: Editions Gallimard, 1996.

Tenand, Suzanne. "La Figure humaine dans l'œuvre de Fernand Léger." Europe 508-509 (1971): 140-150.

Verdet, André, ed. Entretiens. Notes et écrits sur la peinture: Braque, Léger, Matisse, Picasso. Paris: Editions Galilée, 1978.

Waldemar, George. Fernand Léger. Paris: Editions Gallimard, 1929.

OUVRAGES SUR L'ESTHÉTIQUE PICTURALE:

Adorno, Theodor. Théorie esthétique. Paris: Editions Klincksieck, 1974 [1970].

Apollinaire, Guillaume. Les Peintres cubistes: méditations esthétiques. Genève: Pierre Cailler éditeur, 1950.

Breton, André. Le Surréalisme et la peinture. Paris: Editions Gallimard, 1965 [1928].

Cauquelin, Anne. L'Art contemporain. Paris: PUF, 2002.

Chassé, Charles. Le Mouvement symboliste dans l'art du XIX^e siècle. Paris: Librairie Floury, 1947.

- Chefs-d'œuvre de l'art. Grands peintres. Vol. 6, Vol. 7. Paris: Editions Hachette-Livre, 1980.
- Compagnon, Antoine. Les Cinq paradoxes de la modernité. Paris: Editions du Seuil, 1990.
- Eco, Umberto. L'Œuvre ouverte. Paris: Editions du Seuil, 1965.
- Faris, Wendy b. "Gold and Citron: The Exotic Primitivisms of Baudelaire and Gauguin and Matisse." The Force of Vision 1. Actes du XIIIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée. Ed. Hans R. Runte and Roseann Runte Tokyo: University of Tokyo Press, 1995.
- Gerz, Jochen. De l'art, textes depuis 1969. Paris: Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994.
- Gilson, Etienne. Peinture et réalité. Paris: Librairie philosophique Vrin, 1958.
- Goldwater, Robert and Marco Treves, eds. Artists on Art. New York: Pantheon Books, 1966.
- Hautecoeur, Louis. Littérature et peinture en France du XVIIè au XXè siècle. Paris: Librairie Armand Colin, 1942.
- Laclotte, Michel, ed. Petit dictionnaire de la peinture. Paris: Librairie Larousse, 1979.
- Larousse encyclopédique. Vol. 2. Paris: Editions Larousse, 1983.
- Malraux, André. Les Voix du silence. Paris: NRF, 1951.
- Masson, André. La Mémoire du monde. Genève: Albert Skira éditeur, 1974.
- Matisse, Henri. Ecrits et propos sur l'art. Paris: Hermann, 1972.
- Mc Pherson, Heather. The Modern Portrait in Nineteenth-Century France. Cambridge: Cambridge UP, 2001.
- Pierre, José. Le Symbolisme. Paris: Fernand Hazan éditeur, 1976.
- Reverdy, Pierre. Notes éternelles du présent. Ecrits sur l'art (1923-1960). Paris: Editions Flammarion, 1973.
- Saint-Martin, Fernande. Structures de l'espace pictural. Montréal: Hurtubise HMH, 1989.
- Serre-Floersheim, Dominique. Les Courants littéraires et artistiques. I – Epoque moderne 1850-1930. Grenoble: C.R.D.P. de l'Académie de Grenoble, 1998.

- - -. Les Courants littéraires et artistiques. II – Epoque contemporaine. Grenoble: C.R.D.P. de l'Académie de Grenoble, 1999.

Signac, Paul. D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme. Paris: Editions Hermann, 1978.

Turner, Jane, ed. The Dictionary of Art. Vol. 12, Vol. 19, Vol. 22, Vol. 26. New-York: Grove's Dictionaries Inc., 1996.

Zola, Emile. Ecrits sur l'art. Paris: Editions Gallimard, 1991.

ETUDES SUR L'EPISTOLARITE:

Bank Pedersen, Christian. "Noms spectraux, littérature en correspondance. Sur les signatures de Franz Kafka dans les lettres à Milena Jesenská." Poétique 32 (2001): 105-123.

Bonnat, Jean-Louis, et Mireille Bossis, eds. Ecrire, publier, lire les correspondances. Problématique et économie d'un 'genre littéraire.' Actes du Colloque international 'les correspondances,' novembre 1983. Nantes: Publications de l'Université de Nantes, 1983.

Bossis, Mireille, et Charles A. Porter, eds. L'Epistolarité à travers les siècles. Geste de communication et/ou d'écriture. Actes du Colloque du Centre International de Cerisy-la-Salle. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1990.

Duchêne, Roger. "Réalité vécue et réussite littéraire: le statut particulier de la lettre." Revue d'Histoire Littéraire de la France. 71.2 (1971): 177-94.

- - -. "Du destinataire au public, ou les métamorphoses d'une correspondance privée." Revue d'Histoire Littéraire de la France. 76.1 (1976): 29-46.

Dufief, Pierre-Jean, ed. Les Ecritures de l'intime. La correspondance et le journal. Actes du colloque de Brest, 23-25 octobre 1997. Paris: Honoré Champion éditeur, 2000.

Gurkin Altman, Janet. Epistolarity. Approaches to a Form. Columbus: Ohio State UP, 1982.

Haroche-Bouzinac, Geneviève. L'Epistolaire. Paris: Hachette Livre, 1995.

Kaufmann, Vincent. L'Equivoque épistolaire. Paris: Les Editions de Minuit, 1990.

Magnan, André, ed. Expériences limites de l'épistolaire. Lettres d'exil, d'enfermement, de folie. Actes du Colloque de Caen, juin 1991. Paris: Honoré Champion Editeur, 1993.

Mélançon, Benoît, ed. Penser par lettre. Actes du colloque d'Azay-le-Ferron, mai 1997. Montréal: Editions Fidès, 1998.

Porter, Charles A. "Foreword." Yale French Studies 70-71 (1986): 1-14.

Lapointe, Gilles. L'Envol des signes. Borduas et ses lettres. Montréal: Editions Fidès, 1996.

Rosset, Clément. "L'écriture épistolaire." La Nouvelle Revue Française 329 (1980): 89-98.

ETUDES SUR L'ECRIT:

Adam, Jean-Michel. Le Récit. Paris: PUF, 1999 [1984].

Barthes, Roland. Le Plaisir du texte. Paris: Editions du Seuil, 1973.

- - -. Le Degré zéro de l'écriture. Paris: Editions du Seuil, 1972.

Beaujour, Michel. Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait. Paris: Editions du Seuil, 1980.

- - -. "Autobiographie et autoportrait." Poétique 32 (1977): 432-458.

Blanchot, Maurice. L'écriture du désastre. Paris: Editions Gallimard, 1980.

- - -. L'Espace littéraire. Paris: Editions Gallimard, 1955.

Cauville, Joëlle, et Metka Zupancic. Réécriture des mythes: l'utopie au féminin. Amsterdam: Editions Rodopi, 1997.

Chevalier, Anne, et Carole Dormier, eds. Le récit d'enfance et ses modèles. Actes du Colloque du Centre International de Cerisy-la-Salle, 2001. Caen: PU Caen, 2003.

Clerc, Thomas. Les Ecrits personnels. Paris: Librairie Hachette, 2001.

Derrida, Jacques. L'écriture et la différence. Paris: Editions du Seuil, 1967.

Debreuille, J.-Y., K. Kupisz, et G.-A. Pérouse, eds. Le Portrait littéraire. Lyon: PU de Lyon, 1988.

- Didier, Béatrice. "Autoportrait et journal intime." Corps écrit 5: L'autoportrait. Paris: PUF, 1983. 167-82.
- - -. Le Journal intime. Paris: PUF, 1991.
- - -. Georges Sand écrivain. Paris: PUF, 1998.
- - -. Stendhal autobiographe. Paris: PUF, 1983.
- Eichbauer, Mary E. Poetry's Self Portrait: The Visual Arts as a Mirror and Muse in René Char and John Ashbery. New York: Peter Lang, 1992.
- Eluard, Paul. Anthologie des écrits sur l'art. Paris: Editions Cercle d'art, 1987.
- Foucault, Michel. "L'écriture de soi." Corps écrit 5: L'autoportrait. Paris: PUF, 1983. 3-23.
- Genette, Gérard. Figures III. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- - -. Palimpseste. Paris: Editions du Seuil, 1982.
- Gervais-Zaninger, Marie-Annick. La Description. Paris: Librairie Hachette, 2001.
- Gilepsie, Gerald, et André Lorant, eds. The Force of Vision. Vol. 3. Actes du congrès de l'Association Internationale de littérature comparée. Tokyo: University of Tokyo Press, 1995.
- Girard, Alain. Le Journal intime. Paris: PUF, 1963.
- Gusdorf, Georges. "De l'Autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire." Revue d'Histoire Littéraire de la France 75.6 (1975): 957-994.
- - -. Les Ecritures du Moi. Paris: Editions Odile Jacob, 1991.
- - -. Auto-Bio-Graphie. Paris: Editions Odile Jacob, 1991.
- Hamel, Yan. "Ecrire le deuil: décès maternel et acte d'écriture chez Albert Cohen, Annie Ernaux, Peter Handke et Roger Peyrefitte." DFS 53 (2000): 93-119.
- Hamon, Philippe. "Qu'est-ce qu'une description?" Poétique 12 (1972): 465-85.
- - -. "Notes sur la description naturaliste." Alfa 5 (1992): 65-9.
- Hannoosh, Michele. Painting and the Journal of Eugène Delacroix. Princeton: Princeton UP, 1995.

- Hay, Louis. La Naissance du texte. Paris: Librairie José Corti, 1989.
- Jarrety, Michel. "Ecriture, lecture, signature." La Revue des lettres modernes 1157-1164 (1994): 31-49.
- Lecarme, Jacques, et Eliane Lecarme-Tabone. L'Autobiographie. Paris: Armand Colin, 1997.
- Lejeune, Philippe. Je est un autre. Paris: Editions du Seuil, 1980.
- - -. Le Pacte autobiographique. Paris: Editions du Seuil, 1975.
- - -. Moi aussi. Paris: Editions du Seuil, 1986.
- Lepage, Yvan, et Robert Major, eds. Croire à l'écriture. Orléans (Ontario): Les Editions David, 2000.
- Limet, Henri, et Julien Ries, eds. Le Mythe, son langage et son message. Actes du colloque de Liège et Louvain-La-Neuve. Louvain-La-Neuve (Belgique): Centre d'histoire des religions, 1983.
- Louvel, Liliane. "Nuances du pictural." Poétique 126 (2001): 175-189.
- Patillon, Michel. Précis d'analyse littéraire. Les structures de la fiction. Paris: Université Nathan, 1995 [1974].
- Reid, Martine. "Représentation d'Henri Beyle." Poétique 65 (1986): 29-42.
- Ricardou, Jean. Problèmes du nouveau roman. Paris: Editions du Seuil, 1974 [1967].
- Sabry, Randa. "Raconter les pouvoirs de la peinture." Poétique 121 (2000): 93-113.
- Todorov, Tzvetan. Les Genres du discours. Paris: Editions du Seuil, 1978.
- - -. Littérature et signification. Paris: Librairie Larousse, 1967.
- Vouilloux, Bernard. "Le tableau: description et peinture." Poétique 65 (1986): 3-18.
- - -. "Les tableaux de Flaubert." Poétique 135 (2003): 259-287.
- Zupancic, Metka, ed. Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française. Ottawa: Editions du Nordir, 1994.

DIVERS OUVRAGES CONSULTÉS

- Amar, Nadine, Catherine Couvreur, et Michel Hanus, ed. Le Deuil. Paris: PUF, 1994.
- Archer, John. The Nature of Grief. New York: Routledge, 1999.
- Aristote. Poétique. Paris: Librairie générale française, 1990.
- - -. Rhétorique. Paris: Librairie générale française, 1991.
- Artaud, Antonin. Œuvres Complètes. Vol. 10, Vol. 11, Vol. 13. Paris: Editions Gallimard, 1974.
- Bakhtine, Mikhaïl. Esthétique et théorie du roman. Paris: Editions Gallimard, 1978.
- - -. Esthétique de la création verbale. Paris: Editions Gallimard, 1984.
- Balzac, Honoré de. La Comédie humaine. Bibliothèque de la Pléiade. Vol. 1. Paris: Editions Gallimard, 1951.
- Barthes, Roland. Critique et vérité. Paris: Editions du Seuil, 1966.
- - -. Mythologies. Paris: Editions du Seuil, 1957.
- Baudelaire, Charles. Œuvres complètes. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Editions Gallimard, 1961.
- Bénichou, Paul. Selon Mallarmé. Paris: Editions Gallimard, 1995.
- Beauvoir, Simone de. L'Invitée. Paris: Editions Gallimard, 1960.
- - -. Le Deuxième sexe. Paris: Editions Gallimard, 1976 [1949].
- Benveniste, Emile. Problèmes de linguistique générale. Vol. 1, Vol. 2. Paris: Editions Gallimard, 1966.
- Bishop, Michael. Nineteenth Century French Poetry. Toronto: Maxwell Macmillan Canada, 1993.
- - -. Altérités d'André du Bouchet. De Hugo, Shakespeare et Poussin à Célan, Mandelstam et Giacometti. Amsterdam: Editions Rodopi, 2003.
- Bonnefoy, Yves. Rimbaud par lui-même. Paris: Editions du Seuil, 1961.
- Bouillier, Henry. Portraits et miroirs. Paris: Sedes, 1979.

- Butor, Michel. Les Mots dans la peinture. Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1969.
- Butler, Judith. Excitable speech. A Politics of the Performative. New York: Routledge, 1997.
- Cézanne, Paul. Correspondance. Paris: Editions Grasset & Fasquelle, 1978.
- Combe, Dominique. Les Genres littéraires. Paris: Librairie Hachette, 1992.
- Conacher, Agnès. "Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné: les qualités d'un témoignage ou écho d'une histoire qui est arrivée et d'une histoire qui aurait pu être." French Studies 57.1 (2003): 11-25.
- Daunais, Isabelle. Flaubert et la scénographie romanesque. Paris: Librairie Nizet, 1993.
- - -. L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX^e siècle). Paris: PU de Vincennes, 1996.
- Delacroix, Eugène. Journal: 1822-1863. Paris: Librairie Plon, 1980 [1931-32].
- Delvaux, Martine. "Apprendre à vivre avec les spectres: témoignages des camps nazis et du sida." L'Esprit créateur 38.3 (1998): 51-61.
- - -. "Des corps et des frontières: les lieux du sida." L'Esprit créateur 37.3 (1997):83-93.
- Duve, Pascal de. Cargo Vie. Paris: Editions Lattès, 1993.
- Eliade, Mircea. Aspects du mythe. Paris: Editions Gallimard, 1963.
- Ferret, Stéphane. L'Identité. Paris: Editions Flammarion, 1998.
- Foucault, Michel. Histoire de la folie à l'âge classique. Paris: Editions Gallimard, 1972.
- - -. Les Mots et les choses. Paris: Editions Gallimard, 1966.
- Genette, Gérard. L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance. Paris: Editions du Seuil, 1994.
- Gracq, Julien. En lisant en écrivant. Paris: Librairie José Corti, 1981.
- Grassin, Jean-Marie, ed. Mythes, images, représentations. Acte du XIV^e congrès de la Société française de littérature générale et comparée. Limoges: Trames, Université de Limoges, 1977.

- Grévisse, Maurice. Précis de grammaire française. Louvain-la-Neuve: Editions Duculot, 1995.
- Gugelberger, Georg M., ed. The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America. Durham and London: Duke UP, 1996.
- Guibert, Hervé. Le Protocole compassionnel. Paris: Editions Gallimard, 1991.
- Hamilton, Edith. La Mythologie. Verviers (France): Les Nouvelles Editions Marabout, 1978.
- Hartung, Hans. Autoportrait. Paris: Editions Grasset & Fasquelle, 1976.
- Heidegger, Martin. Chemins qui ne mènent nulle part. Paris: Editions Gallimard, 1980 [1962].
- - -. L'Être et le temps. Paris: Editions Gallimard, 1986 [1964].
- Hugo, Victor. Œuvres Complètes. Poésie I. Odes et Ballades. Paris: J. Hetzel & Cie, n.d.
- Hyslop, Francis E., ed. Henri Evenepoel à Paris. Lettres choisies 1892-1899. Bruxelles: La renaissance du livre, 1971.
- Jakobson, Roman. Questions de poétique. Paris: Editions du Seuil, 1973.
- Knapp, Bettina. World Image Psyche. Tuscaloosa (Alabama): University of Alabama Press, 1985.
- Kokis, Sergio. Les Langages de la création. Québec: Nuit blanche éditeur, 1996.
- - -. L'Amour du lointain. Montréal: XYZ éditeur, 2004.
- Kübler-Ross, Elisabeth. On Death and Dying. New York: MacMillan Publishing Co., Inc., 1978 [1969].
- Lagarde, André, et Laurent Michard, eds. XIX^e siècle. Paris: Editions Bordas, 1985.
- Lavaud, Laurent. L'Image. Paris: Editions Flammarion, 1999.
- Lecherbonnier, Bernard, Dominique Rincé, Pierre Brunel, et als. Littérature XX^e siècle. Textes et documents. Paris: Editions Nathan, 1989.
- Lemaître, Henri. L'Aventure littéraire du XX^e siècle. Première époque, 1890-1930. Paris: Pierre Bordas et fils, éditeurs, 1984.

- - -. L'Aventure littéraire du XX^e siècle. Deuxième époque, 1920-1960. Paris: Pierre Bordas et fils, éditeurs, 1984.

Maulpoix, Jean-Michel. Le Poète perplexe. Paris: Librairie José Corti, 2002.

- - -. La Poésie malgré tout. Paris: Mercure de France, 1996.

Mitterand, Henri. Le Regard et le signe. Paris: PUF, 1987.

Mounier, Jacques, ed. Exil et littérature. Grenoble: ELLUG, 1986.

Mucchielli, Alex. L'Identité. Paris: PUF, 1986.

Murphy, Timothy, et Suzanne Poirier, eds. Writing Aids. Gay Literature, Language and Analysis. New York: Columbia UP, 1993.

Nemours, Aurélie. "Aurélie Nemours, le chemin de vérité." Propos recueillis par Patricia Boyer de Latour. Madame Figaro 10 juillet 2004: 39, 40.

Pot, Olivier. Poétiques d'Aubigné. Actes du colloque de Genève, 1996. Genève: Librairie Droz, 1999.

Prévert, Jacques. Œuvres Complètes. Vol. 1. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Editions Gallimard, 1992.

Ricoeur, Paul. Soi-même comme un autre. Paris: Editions du Seuil, 1990.

Rimbaud, Arthur. Une saison en enfer. Edition critique par Pierre Brunel. Paris: Librairie José Corti, 1987.

Rincé, Dominique, et Bernard Lecherbonnier. Littérature XIX^e siècle. Textes et documents. Paris: Editions Nathan, 1986.

Robin, Régine. Le Golem de l'écriture: de l'autofiction au Cybersoi. Montréal: XYZ éditeur, 1997.

- - -. "L'Ethnicité fictive: littérature et judaïcité." Etudes littéraires 29.3-4 (1997): 7-18.

Sartre, Jean-Paul. L'Être et le néant. Paris: Editions Gallimard, 1943.

Scarry, Elaine. The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World. New York: Oxford UP, 1985.

Szymkowiack, Mildred, ed. Autrui. Paris: Flammarion, 1999.

Sellier, Philippe. Le Mythe du héros. Paris: Bordas, 1970.

Shaeffer, Jean-Marie. Qu'est-ce qu'un genre littéraire? Paris: Editions du Seuil, 1989.

Tap, Pierre, ed. Identités collectives et changements sociaux. Production et affirmation de l'identité. Toulouse: Editions Privat, 1980.

Van Rossum Guyon, Françoise, ed. George Sand: une œuvre multiforme. Amsterdam: Editions Rodopi, 1991.

Vernier-Larochette, Béatrice. "La Logique de la création dans *L'Œuvre* d'Emile Zola." MA thesis, Halifax, Dalhousie University, 1998.

Zola, Emile. "Le Roman expérimental." Œuvres complètes. Vol. 10. Paris: Cercle du Livre Précieux, 1966.