

Recherches en Langue et Littérature Françaises
Revue de la Faculté des Lettres
Année 9, N^o 16

**Éléments de poïétique dans la correspondance de Van
Gogh avec son frère Théo**

Irina Aldea*

Professeur en langue française, Université de Pitești, Roumanie

Résumé

La correspondance de Van Gogh représente non seulement un document important sur la vie et l'évolution du peintre, mais aussi une œuvre remarquable d'un véritable théoricien de la poïétique. En faisant appel à quelques concepts clé de la poïétique comme l'impersonnalisation créatrice ou le hasard, la présente étude cherche à déceler dans les lettres de Van Gogh les éléments spécifiques du comportement auctorial du peintre et à démontrer que son travail peut être « lu », en s'intégrant parfaitement dans les paramètres de la poïétique/poétique contemporaine.

Mots-clés: poïétique/ poétique, impersonnalisation créatrice, hasard,

En 1893, trois ans après le suicide de Van Gogh, des extraits de ses lettres à Emile Bernard et à son frère Theo apparaissent dans *Mercure de France*. En 1914, à Amsterdam, les lettres sont publiées pour la première fois.

Grâce à ses lettres, Van Gogh offre aux autres la possibilité de connaître sa profondeur, sa manière spéciale de concevoir la peinture ; elles ouvrent largement les portes de l'atelier de création d'un peintre qui n'a pas réussi à se faire comprendre par ses contemporains.

تاریخ وصول: ۹۳/۱/۱۰ تایید نهایی: ۹۴/۲/۳۰

* **E-mail:** irina_lsa@yahoo.com

La correspondance des grands créateurs, en tant que métatexte, a toujours représenté un instrument important pour la découverte du processus de création de leurs œuvres. Dans une lettre adressée à Roger Martin du Gard, André Gide affirme que de toutes les œuvres de Flaubert, celle qu'il aime le plus, c'est sa correspondance.

La correspondance de Flaubert est, en effet, un remarquable document poïétique qui comprend des descriptions détaillées d'éléments portant sur la genèse de ses livres.

Pourquoi croyez-vous que je date tout ce que je fais ? (apud Perruchot H., 1967, p.7) a demandé Picasso au photographe Brassai. Parce qu'il ne suffit pas de connaître les œuvres d'un artiste. Il faut aussi savoir le moment, la raison, la manière et les circonstances dans lesquelles il les a créées. (idem, ibidem).

En écrivant ses lettres dans une solitude quasi-totale, Van Gogh construit un monde que ses tableaux reproduisent avec toute son amertume et toute sa splendeur à la fois. Les lettres nous permettent l'accès à un univers qu'on n'aurait pas pu connaître autrement. Nous y trouvons des questions et des réponses, du désespoir et de la joie – nous y trouvons tout le mécanisme subtile qui provoque et accomplit l'acte de création.

Les lettres de Van Gogh démontrent l'importance de la connaissance de l'acte de création. Dans la première leçon du Cours de Poétique de Collège de France, Paul Valéry explique de manière convaincante sa théorie originale et surprenante.

L'évolution de la vision artistique, qui a marqué dans divers domaines le début du XX^e siècle, justifie sa démarche.

Avant d'exposer ses arguments qui soutiendront la poïétique en tant que science nécessaire au présent, Paul Valéry évoque le passé où :

tous les arts admettaient, naguère, d'être soumis chacun selon sa nature à certaines formes ou modes obligatoires qui s'imposaient à toutes les œuvres du même genre et qui pouvaient et devaient s'apprendre comme l'on fait la syntaxe d'une langue. On ne consentait pas que les effets qu'une œuvre peut produire, si puissants ou si heureux fussent-ils, fussent des gages suffisants pour justifier cet ouvrage et lui assurer une valeur universelle. (Valéry, 1937, p. 24)

Il constate en même temps que l'ère d'autorité dans l'art est depuis assez longtemps révolue. L'absence de règles et de contraintes offre à l'artiste plus de liberté, mais demande également une plus grande responsabilité. L'acte de création devient une expérience extraordinaire qui peut susciter parfois plus d'intérêt que la chose faite.

L'histoire des avatars de la manière de créer de Van Gogh trouve parfaitement sa place dans le schéma de cette théorie.

Au début de sa carrière de peintre, Van Gogh est dominé par les normes de la peinture classique à laquelle il essaye de se soumettre. Toute tentative d'imposer sa propre manière de concevoir la peinture est critiquée par ses professeurs qui nient la valeur de sa peinture. Sa vision révolutionnaire sur la peinture sera constante. En 1887 il écrit à son ami le peintre Bernard qu'il n'avait pas appris trop de choses dans les ateliers de peinture. Van Gogh avait déjà appris que pour réussir il fallait ouvrir de nouveaux horizons d'attente. Cette perception de l'acte de création nous aide à comprendre la transformation qui a déterminé son unicité ; il explique sans cesse dans ses lettres sa technique particulière qui s'éloigne profondément de la tradition académique et qui ne se laisse pas contraindre par les préjugés.

Les lettres des trois dernières années de sa vie comprennent de nombreux commentaires concernant sa nouvelle manière de peindre et la croyance, souvent exprimée, qu'il était un précurseur de l'art du futur.

Dans l'analyse du processus de production des œuvres de l'esprit, qu'il fait dans son célèbre cours introductif au Collège de France, Paul Valéry avance une idée qui sera l'un des fondements de la science de la poïétique : *L'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte. Or, de cet acte, ce qui demeure n'est qu'un objet qui n'offre avec l'esprit aucune relation particulière.* (*ibidem*, p. 40).

Lorsqu'il écrit sur la technique employée, sur la manière dont il aborde l'acte de création, lorsqu'il décrit ses tableaux, Van Gogh est conscient de la force de ses paroles, dont la beauté est pareille aux touches tracées par son pinceau. Nous pouvons dire qu'il s'agit d'un double acte poïétique/poétique qui vise autant l'art de peindre que l'art d'écrire.

La création de Van Gogh se trouve sous le signe d'un permanent processus d'accumulation ; il s'agit d'une accumulation lente, solide, sélective et riche de tout ce qui constituera plus tard la source de sa création. Ce que dans le langage traditionnel portait le nom d'inspiration,

n'est que le résultat de cette accumulation qui souligne la valeur de toute création. L'impersonnalisation créatrice, concept qui représente l'essence de l'acte poétique, se produit au moment où le créateur vit la grande expérience existentielle qui est la découverte de l'autre *moi* ; c'est grâce à cet autre *moi* que l'auteur vivra le sentiment de profond étonnement devant sa propre création.

Pour le peintre, le regard est un instrument spécial de travail ; il enveloppe non seulement la forme des choses, mais surtout leur couleur qui a son propre langage, sa propre poésie.

Van Gogh a commencé l'entraînement du regard, en utilisant deux voies simples, élémentaires. Il réfléchissait avec le même intérêt aux tableaux qu'il voyait dans des expositions mais aussi à tout ce que la nature lui offrait. Voici un exemple de ce qu'il écrivait, dans ce sens, à son frère Théo, lors de son séjour à Londres. :

Continue tes promenades et nourris en toi l'amour de la nature, c'est la meilleure manière d'apprendre tout ce qu'il faut savoir de l'essence de l'art.

Les peintres comprennent la nature et ils l'aiment, ils nous apprennent à la regarder (Van Gogh, 1988, lettre 13, janvier 1874, p. 25).

Hier, nous sommes allés au Luxembourg. Je lui ai montré les tableaux qui me plaisent le mieux. En vérité les simples savent bien les choses que les intelligents ignorent. (ibidem, lettre 42, 11 octobre 1875, p. 35).

Souvent, lorsqu'il peint Van Gogh décrit à Théo les détails du tableau peint ; il le fait d'une manière tellement spéciale que la reconstruction scripturale du tableau est aussi expressive que la toile-même.

L'opinion de « l'autre » a une importance extrême pour le peintre ; l'artiste fait partie de ceux qui savent qu'on ne peut arriver à soi-même, qu'à travers les autres, qu'on ne peut se connaître soi-même qu'en connaissant les autres. Dans l'acte de création, l'auteur est nécessairement seul. Cela n'exclut pas la présence imaginaire de celui qui regardera, qui réfléchira à son œuvre et la jugera.

Paul Valéry affirme cela en faisant référence aux écrivains. L'autorité de cette affirmation peut être extrapolée dans tout palier de la création :

Il faut travailler pour Quelqu'un ; et non pour inconnus. Il faut viser quelqu'un, et plus nous le visons nettement, meilleur est le travail et le rendement du travail. L'ouvrage de l'esprit n'est entièrement déterminé que si quelqu'un est devant lui. Celui qui s'adresse à quelqu'un, s'adresse à tous. Mais celui qui s'adresse à tous ne s'adresse à personne. Il s'agit seulement de trouver ce quelqu'un. Ce quelqu'un donne le ton au langage, donne l'étendue aux explications, mesure l'attention qu'on peut demander. Se représenter quelqu'un est le plus grand don de l'écrivain. (Valéry, 1973-1974, p. 1009).

Théo Van Gogh, ainsi que les peintres Rappard, Bernard ou Gauguin sont ceux à qui Vincent s'adresse en comptant sur leur totale confiance et appréciation. Pendant les premières années, la création de Van Gogh est encore soumise aux rigueurs de la peinture académique.

Les grands créateurs ont constamment fait l'éloge de la joie qui peut être considérée un instrument du faire artistique. On peut constater dans des affirmations appartenant à Constantin Brancuși, un grand sculpteur d'origine roumaine que, quel que soit le résultat de la création et le principe esthétique adopté, la joie est l'élément commun pour le travail de tous les artistes : *Créer comme un Dieu, commander comme un roi, travailler comme un esclave. (apud Giedion-Welcker, 1981, p. 94)*

[...] *N'y chercher pas de formules obscures de matière. C'est de la joie pure que je vous donne. Regardez-les jusqu'à ce que vous voyiez. Les plus près de Dieu les ont vues. (idem, ibidem, p. 128)*

L'artiste ne peut pas offrir aux autres la joie, s'il ne l'a pas vécue lui-même pendant le processus de création. La vie de Van Gogh a été marquée par des difficultés matérielles, par l'hostilité de la plupart de ceux qui l'entouraient, par la maladie ; pourtant, devant son chevalet il réussissait à se sentir libre et heureux et chaque petit détail lié à son travail lui apportait de la joie : *Théo, je suis si heureux parce que j'ai acheté des couleurs. (Van Gogh, 1988, p. 127).*

En 1885, Van Gogh peint son premier chef d'œuvre, *Les mangeurs des pommes de terre*. C'est la première fois que Van Gogh manifeste un réel sentiment d'accomplissement et de satisfaction par rapport à l'une de ses créations : *Parmi mes propres travaux, je considère le tableau des paysans mangeurs des pommes de terre, que j'ai peint à Nuenen, comme*

étant enfin de compte ce que j'ai fait de mieux. (apud Rainer M., et Ingo F. W., 1998)

Dans les lettres écrites pendant cette période, nous pouvons trouver de nombreux éléments qui aident à décrypter le mécanisme de l'acte poétique. Van Gogh reconnaît la force du hasard grâce auquel il fait ressortir des tréfonds de son esprit des choses dont il ne connaissait pas l'existence. Les couleurs utilisées dans ce tableau deviennent l'objet d'une minutieuse analyse qu'il fait de manière si claire et convaincante qu'on arrive facilement à déceler la signification des nuances employées.

La complexité de l'acte de création dont il est lui-même surpris préoccupe Van Gogh constamment. Il entre dans l'espace de la poétique grâce à une aptitude spéciale pour la réflexion « qu'il pratique » avec la même passion avec laquelle il peint. Il est intéressé par la genèse apparemment cachée de chaque tableau, il veut la déchiffrer et la raconter aux autres. Le regard sur soi-même est très attentif, même tendu parfois ; il analyse sans cesse ses propres pensées et sentiments. Il le fait en tant que producteur et consommateur de sa propre création. Le tableau *Les mangeurs des pommes de terre* respecte l'affirmation : *Mon but est de réussir le genre « sombre dont je t'ai tant de fois parlé.* » (Van Gogh, 1981, p. 57).

L'admiration de Théo pour la peinture impressionniste suscite l'intérêt et la curiosité de Van Gogh. Entre 1886 et 1888 Vincent prend des cours particuliers d'art moderne à Paris. Emile Bernard et Henri de Toulouse Lautrec, entre autres, aident Van Gogh à entrer dans le monde artistique d'avant-garde.

Van Gogh commence à être de plus en plus préoccupé par la couleur : *La couleur est au tableau ce que l'enthousiasme est à la vie.* (apud Rainer M., et Ingo F. W., *op.cit.*, p. 62).

Dans cette étape du passage des tons sombres à l'utilisation explosive de la couleur, Van Gogh développe et consolide une autre opinion révolutionnaire concernant son art : *Les vrais peintres ne finissent pas leurs tableaux dans le sens qu'on a trop souvent donné à ce mot.* (Van Gogh, V., *op.cit.*, vol II p. 80). Il explique cette idée par le fait que les meilleurs tableaux sont réalisés par des touches de couleur posées l'une à côté de l'autre ; c'est la manière de peindre utilisée constamment par Rembrandt.

Van Gogh commence à peindre comme Rembrandt ; il trouvera un style personnel dans lequel les touches de couleur deviendront une forme d'expression complètement originale.

Le rapprochement de Rembrandt est généré non seulement par l'admiration pour sa manière de peindre, pour la technique employée, mais aussi par le fait que, tout comme Van Gogh, Rembrandt a choisi les sujets de ses tableaux dans le monde des gens simples pour lesquels la forme et le contenu se trouvent en parfaite harmonie.

Van Gogh déteste profondément l'artificiel et le conventionnel. Dans l'analyse de certains tableaux appartenant à ses prédécesseurs, l'axe des commentaires est représenté par la vérité dans sa forme la plus pure : *L'art est sublime lorsqu'il est simple.* (Van Gogh, *op.cit.*, p. 100).

Comme d'habitude, Vincent explique à Théo les tableaux peints. C'est un ingénieux exercice poïétique/poétique. Une fois consommé l'acte de création, le peintre devient à son tour consommateur et il recrée son tableau en le racontant :

*J'ai derrière moi une semaine de travail intense et dur dans les champs par un soleil brillant. Le résultat consiste en études de champs de blé, en paysage, ainsi qu'une esquisse de semeur. Dans un champ labouré, un grand champ de mottes de terre violette qui montent vers l'horizon – un semeur en bleu et blanc. A l'horizon, un champ de blé mûr, bas. Au-dessus du tout, un ciel jaune avec un soleil jaune. Tu remarques, à la simple indication des tons que la couleur joue un rôle très important dans cette composition (apud Rainer M., et Ingo F. W., *op.cit.*, p. 118)*

Comme Stendhal, Van Gogh est un véritable théoricien avant la lettre, de la science de la poïétique. Ses idées, formulées clairement, coïncident de manière surprenante avec les propos que Paul Valéry allait faire plus tard dans le premier Cours de poétique de Collège de France.

Van Gogh écrira à Théo :

Ne crois pas qu'en fin de compte je maintienne un état fébrile artificiel ; il faut que tu saches que je fais continuellement des calculs compliqués d'où s'en suivent coup sur coup des tableaux qui sont peut-être peints rapidement, mais ont été étudiés longtemps auparavant. Et c'est pourquoi tu

peux répondre, quand les gens disent que cela a été fait trop rapidement, qu'ils ont regardé trop rapidement. (ibidem p. 122)

L'essence de l'affirmation de Van Gogh est qu'il maîtrise avec lucidité et calme son acte de création, que le rythme alerte de son travail n'est pas le résultat d'un état fébrile qu'il maintient artificiellement; c'est le résultat de longues années de recherches, de réflexion, des doutes transformés en certitudes grâce à l'expérience.

En réfléchissant à la distance temporelle qui existe entre le moment de la conception d'une œuvre et le moment de sa réception par le consommateur, Paul Valéry confirme les affirmations de Van Gogh :

Telle œuvre, par exemple, est le fruit de longs soins, et elle assemble une quantité d'essais, de reprises, d'éliminations et de choix. Elle a demandé des mois et même des années de réflexion, et elle peut supposer aussi l'expérience et les acquisitions de toute une vie. Or, l'effet de cette œuvre se déclarera en quelques instants. (Valéry, 1938, p. 8)

Durant son séjour à Paris, Van Gogh a peint presque 230 tableaux. L'expérience parisienne produira des changements radicaux dans la manière de peindre de Van Gogh.

Le peintre affirme dans une lettre à Théo de l'automne 1886 son nouveau crédo artistique : *Peindre vraiment signifie modeler à l'aide de la couleur. (Van Gogh, op.cit, vol II, p. 119).*

Toute l'attention de Van Gogh se porte sur la couleur qui devient le principal moyen d'expression de sa peinture.

Il peindra à Arles et à Auvers sur Oise la plupart de ses chefs d'œuvre :

Terrasse du café le soir, Le café de nuit, La nuit étoilée sur le Rhône, La maison jaune, La série des tournesols, Le Zouave, La chaise de Vincent avec sa pipe, Le fauteuil de Paul Gauguin, La diligence de Tarascon.

En 1890, malgré une profonde inquiétude qui tourmente sa vie, Van Gogh continue de peindre jusqu'au 27 juillet quand il se suicide.

Conclusion

Dans l'espace restreint de notre étude, il est impossible de comprendre les avatars de la manière de peindre, de ce grand peintre. Nous avons tout d'abord voulu démontrer la qualité de document

poïétique de la correspondance et aussi le fait que la poïétique de Van Gogh, reflétée dans les lettres, est un permanent processus de recherche.

Tout comme Stendhal ou Flaubert, Van Gogh offre à la postérité la possibilité de connaître le territoire, souvent inaccessible, de l'acte de création; c'est ainsi que des notions abstraites, des concepts dont le contenu paraît difficile à décrypter, deviennent plus claires, plus flexibles et faciles à comprendre.

Van Gogh parle souvent de la liberté acquise dans l'acte de création, du hasard, du « moi » créateur qui le surprend et le domine.

Nous avons cherché à mettre en valeur le concept poïétique/poétique d'intertextualité en démontrant le lien permanent entre la façon dont Van Gogh et son peintre préféré, Rembrandt conçoivent, assimilent et se laissent assimiler par le processus de création.

Nous avons souligné aussi que dans l'acte de création, la joie est un élément essentiel, un état caché par l'inquiétude et par le mécontentement. Elle est un élément absolument nécessaire sans lequel la création n'est pas possible.

La correspondance des dernières années comprend des détails impressionnants concernant l'acte de création, dominé par la croyance de Van Gogh dans la force de la couleur de donner naissance à un monde à part où les sentiments et les sensations s'harmonisent parfaitement. Finalement, nous pouvons affirmer que, par le contenu complexe qui prouve la profondeur de sa pensée et par le style de son écriture, les lettres de Van Gogh constituent elles-mêmes une création artistique.

Bibliographie

- ANZIEU Didier & KAËS René, *Symbolisation et processus de création. Sens de l'intime et travail de l'universel dans l'art et la psychanalyse*, Dunod, 1998
- BRASSAI Gyula, *Conversations avec Picasso*, Paris, Éditions Gallimard, 1964
- MAVRODIN Irina, *Poietică și poetică*, (Poïétique et poétique), București, Ed., Univers, 1982
- PASSERON René, *La naissance d'Icar*, Éditions & Presses Universitaires de Valenciennes, 1996
- PASSERON René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989
- PERRUCHOT Henri, *Viața lui Van Gogh*, București, Ed. Meridiane, 1967
- RAINER Metzger & Ingo F. Walther, *Vincent Vang Gogh*, Ed. Taschen, Köln, 1998
- VALERY Paul, *Introduction à la poétique*, Paris, Éd. Gallimard, 1938
- VALERY Paul, *Cahiers II*, Éditions établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973-1974
- VAN GOGH Vincent, *Lettres à son frère Théo*, Paris, Éd. Gallimard, 1988
- VAN GOGH Vincent, *Scrisori*, vol I- II, București, Ed. Meridiane, 1981

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
رتال جامع علوم انسانی