

بحوث جامعية  
*Academic Research*  
*Recherches Universitaires*

الكتابة الراسمة  
*Pictorial Writing*  
*Ecriture Picturale*

Etudes réunies en 2006 éditées sous la direction de  
**Mohamed KHABOU et Hédia ABDELKEFI**

بحوث جامعية  
*Academic Research*  
*Recherches Universitaires*

الكتابة الراسمة  
*Pictorial Writing*  
*Ecriture Picturale*

بحوث مجمعة في 2006 اشرفه على نشرها  
**محمد الخبو و هادية عبد الكافي**

الكتابة الراسمة  
*Pictorial Writing*  
*Ecriture Picturale*

**UNIVERSITE DE SFAX**  
**Faculté des Lettres et Sciences Humaines**

**RECHERCHES UNIVERSITAIRES**

***ECRITURE PICTURALE***

Etudes éditées  
par

Hédia ABDELKEFI et Mohamed KHABOU

**Nº 5 - 6**  
**2006 - 2007**



# **Recherches Universitaires**

## **Directeur :**

M. Salah KECHAOU

## **Rédacteur en chef :**

M. Mounir TRIKI

## **Comité de rédaction :**

Mme Hédia ABDELKEFI

M. Abdelaziz AYADI

M. Mohsen DHIEB

M. Béchir LARBI

M. Mohamed Salah MARRAEKCHI

M. Ali ZIDI

**Rédaction et administration :**

Faculté des Lettres et Sciences Humaines,  
Route de l'aéroport Km 4,5 3000 Sfax-Tunisie

**Téléphone : 00216 74 671 139**

**Fax 00216 74 670 540**

**Courriel : [recherches.universitaires@yahoo.fr](mailto:recherches.universitaires@yahoo.fr)**



# Artaud et van Gogh ou la question de la réalité dans l'œuvre d'art

**Brigitte BONNEFOY**

(Université de Provence)

6 rue Célony 13100 AIX-en-PROVENCE

bonnefoy.brigitte@wanadoo.fr

## Résumé

---

Deux œuvres définissent par un effet de miroir la matière sur laquelle l'impulsion créatrice repose. A travers la peinture de van Gogh, Artaud reconnaît son projet : une ouverture vers un ailleurs identifié paradoxalement à la réalité. La peinture de van Gogh double l'écriture d'Artaud révélant le sens de la séparation intrinsèque à l'acte de création inscrit dans un mouvement que l'œuvre d'art scripturale ou picturale fixe. Van Gogh a visualisé par l'authenticité de ses tableaux les écrits d'Artaud et Artaud en repensant le geste pictural dans et par la matière a pu écrire en peintre.

## Abstract

---

Two art works define by a mirror effect the matter on which the creative impulsion is based. Through van Gogh's painting, Artaud recognizes his project: an opening toward an elsewhere identified paradoxically with reality. Van Gogh's painting understudies Artaud's writing revealing the sense of the intrinsic separation in the creative act inscribed in a movement that the pictorial or scriptural art work fixes. Van Gogh visualized by the authenticity of his paintings Artaud's writings. Artaud could write like a painter re-thinking the pictorial gesture in and by the matter.

## Un poète de l'image

Antonin Artaud est un poète du visuel et de l'image. Son œuvre littéraire est incessamment travaillée par la peinture, émaillée de références picturales. Dès le *Préambule* au tome I des *Œuvres Complètes*, critiquant son premier recueil de poèmes, il l'apparente à un style qu'il rejette et qui est curieusement « instauré par

Matisse »<sup>1</sup>. Peinture et poésie sont intimement liées, y compris dans ce qu'il renie ! Ce lien particulier sera par contre sublimé, paroxystique, atteindra une magnificence stylistique dans *Van Gogh le suicidé de la société*.

Œuvre de la dernière période, ce livre fut publié en 1947 à la suite de l'exposition Van Gogh qui eut lieu à l'Orangerie cette même année. Celui-ci offre des arcanes poétiques où la prégnance du visible sur le lisible est essentielle : la peinture s'y fait substance de l'écriture de manière absolue. L'œuvre entière est un long cheminement vers cette fusion. Or cela tient à l'attitude poétique qu'adopte Artaud dès l'origine.

Et les radicules qui tremblaient à la lisière de *mon œil mental* se détachèrent avec une vitesse de vertige de la masse crispée du vent.<sup>2</sup>

Observation acharnée de la pensée en acte de création, travail de la langue sur la naissance de la langue comme écho immédiat d'une pensée, il s'agit de « toute la question poétique et de son verbe »<sup>3</sup> : le poète est « en disponibilité de poésie »<sup>4</sup> « prêt à saisir une forme »<sup>5</sup>. Cette « forme » peut correspondre aussi bien aux images mentales (« lambeaux que j'ai pu regagner sur le néant complet »<sup>6</sup>) qui se présentent à l'esprit qu'à la plastique pouvant être accordée au langage. Ici se situe tout le paradoxe des premiers écrits dans lesquels Artaud utilisa la métaphore de la maladie qui fut aussitôt reconnue par Jacques Rivière. Des *Lettres au Pèse-nerfs*, les textes décrivent un état, une séparation dans et par la pensée, entre les mots et ce qu'il y aurait à signifier. Ce discours sur la difficulté à penser, la douleur qu'elle inflige, en contient intrinsèquement un second instaurant la problématique de l'écriture et de ses limites. La question de la clôture du texte dans sa micro-structure, ainsi que dans sa nature conduit le poète à considérer d'autres formes

- 
1. Antonin Artaud, *Préambule*, in Œuvres Complètes, tome I, Gallimard, 1976, p.7
  2. Antonin Artaud, *L'Ombilic des limbes*, in Œuvres Complètes, tome I, Gallimard, 1976, p.51 (souligné par nous)
  3. Antonin Artaud, *Préambule*, *op.cit.*, p. 9.
  4. Antonin Artaud, *Lettres à Jacques Rivière*, in Œuvres Complètes, tome I, Gallimard, 1976, p. 24.
  5. *Ibid.*, p. 38.
  6. *Ibid.*, p. 24.

expressives plus aptes à ce qu'on pourrait nommer effort de traductibilité d'une pensée figurative. Ces écrits révèlent une singulière antinomie, leur impuissance à nommer et mettent en scène la représentation scripturale toujours en deçà de ce qu'il y aurait à dire, voire à montrer. L'appel conceptuel à d'autres formes artistiques participe de cela, démontre cette insuffisance de fait. Ainsi la peinture va apparaître comme préalable de la conception théâtrale : dans *La mise en scène et la métaphysique*, le commentaire sur le tableau du primitif Lucas van den Leyden, *Les filles de Loth*, précise le projet d'un langage physique et concret destiné aux sens, opposé au langage des mots destiné à l'esprit.

Il semble que le peintre ait eu connaissance de certains secrets concernant l'harmonie linéaire, et des moyens de la faire agir directement sur le cerveau, comme un réactif physique. En tout cas cette impression d'intelligence répandue dans la nature extérieure, et surtout dans la façon de la présenter est visible dans plusieurs autres détails de la toile, témoin ce pont de la hauteur d'une maison de huit étages dressé sur la mer, et où des personnages à la queue leu leu, défilent comme les Idées dans la cavernes de Platon. (...) Je dis en tout cas que cette peinture est ce que le théâtre devrait être, s'il savait parler le langage qui lui appartient.<sup>1</sup>

Nous pénétrons dès lors les domaines de l'esthétique (là où se pense la peinture), et du philosophique (« Toutes ces idées sont métaphysiques »<sup>2</sup>). L'interrogation sur le statut ontologique de l'œuvre d'art quel que soit son mode d'existence est inhérent au troisième discours artaudien qui envisage les origines de la création artistique, interroge le non-révéle (« les secrets »). Cette manifestation d'un intérêt évident pour le questionnement philosophique surgit lorsque l'œuvre se référant à un sens extérieur, supérieur, témoigne d'une volonté à représenter un réel fort complexe. D'ailleurs ce texte nous indique la fonction sémiotique de la peinture : une représentation visible dans le détail et des formes relatives à l'invisible, les Idées. Ceci implique un triple aspect discursif lorsqu'il s'agit d'énoncer l'œuvre picturale et celui-ci dépend des deux instances du regard : voir ou ne pas voir. La visibilité imminente et sa lisibilité sous-tendant le descriptif et le symbolique, sont de l'ordre du reconnaissable et du savoir donc

---

1. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, in Œuvres Complètes, tome IV, Gallimard, 1978, p.p. 34-35

2. *Ibidem*.

dénomnable ou traductible. L'invisible renvoie au hors-champ, il désigne la clôture de l'œuvre (« Il y a encore une idée sur le Chaos, il y en a sur le Merveilleux, sur l'Equilibre : il y en a même une ou deux sur *les impuissances de la Parole* dont cette peinture suprêmement matérielle et anarchique semble nous présenter l'inutilité. »<sup>1</sup>), suscite un énoncé de transcendance, voie que prit la philosophie classique idéaliste issue certes du platonisme auquel nous renvoie Artaud mais qui ne peut être en aucun cas un modèle de sa pensée esthétique. Simplement ici le langage de la scène rivalise avec celui de la peinture et parce qu'il est essentiellement visuel, il surpasse celui logique et discursif de la parole comme il l'explique une fois encore dans une des *Lettres sur la cruauté* :

Même s'il n'y avait pas à l'actif de la mise en scène le langage des gestes qui égale et surpasse celui des mots, n'importe quelle mise en scène muette devrait avec son mouvement, ses personnages multiples, ses éclairages, ses décors rivaliser avec ce qu'il y a de plus profond dans des peintures comme *les filles de Loth* de Lucas de Leyde, comme certains *Sabbats* de Goya, certaines *Résurrections* et *Transfigurations* du Greco, comme la *Tentation de Saint Antoine* de Jérôme Bosch et l'inquiétante et mystérieuse *Dulle Griet* de Brueghel le Vieux où une lueur torrentielle et rouge, bien que localisée dans certaines parties de la toile, semble sourdre de tous les côtés, et par je ne sais quel procédé technique bloquer à un mètre de la toile l'œil médusé du spectateur.<sup>2</sup>

Cette multitude d'appels à l'image matérielle qui jalonne les écrits, indique la conception d'un espace, celui consacré à une réalisation idéale de l'expression artistique qui concentrerait et rassemblerait : une atteinte du sublime devant lequel l'œil est médusé. Bien entendu, l'aspect condensateur que présente la toile va permettre toutes sortes de connivences avec la poésie et le littéraire.

On pourrait regrouper les œuvres d'Artaud selon deux grands mouvements ou thèmes, les premiers textes mettent en scène l'état de séparation, moment où la pensée se heurte à la langue, où l'image mentale échappe, se dérobe sans cesse à l'esprit, le second mouvement, le rassemblement, va tenter la réconciliation de ce qui s'oppose, une véritable dialectique. Par le truchement du double (la représentation), l'expérience littéraire propose des perspectives

---

1. *Ibidem* (souligné par nous)

2. *Ibid.*, p. 116.

nouvelles en offrant un topos à la dimension de l'indicible. Nous plaçons dans ce cadre *Le théâtre et son double*, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* et *Van Gogh Le suicidé de la société*. Loin d'une conception imitative de l'art, ce qui équivaldrait à produire un simulacre qui détourne du Réel et de la pensée (Platon), ces trois livres dont l'essence reste discursive et virtuelle donnent lieu à une représentation abstraite. Le projet théâtral réside dans les limites du texte, sans réalisation possible, proposant le rêve d'un théâtre sans répétition, « qui ne se reproduit jamais deux fois »<sup>1</sup>, celui qui mettrait en scène les origines. Il est un concept. Héliogabale se présente comme une allégorie, pure mimésis, miroir grossissant des autres écrits, l'endroit vertigineux où se reflètent tous les thèmes et les sujets (y compris la métaphore théâtrale), la mise en pratique cruelle d'une poésie de la pensée, d'une métaphysique façonnée par l'expérience de l'œuvre écrite. Il s'agit essentiellement d'une véritable quête en abyme et pour dépasser la problématique de la séparation (contradiction, opposition), il faut transposer et trouver d'autres horizons langagiers, une figuration autrement possible pour la pensée. Le théâtre comme l'histoire sont des occasions de projections, des modèles d'une solution aux antagonismes. Dire que la peinture de van Gogh est un autre modèle n'est pas exact, que le texte d'Artaud est une prononciation poétique des tableaux du peintre est limitatif. L'enjeu est bien plus profond, une œuvre ne se présente pas comme la résolution du paradoxe de l'autre, autrement dit ne formule pas pour l'une, ou ne montre pas pour l'autre. Elles ne combent pas réciproquement la part de l'indicible ou de l'invisible suggérée. La problématique de la représentation apparaît différemment, selon des caractéristiques nouvelles sur lesquelles nous allons nous interroger, car en effet l'œuvre picturale a une existence indépendante, elle ne correspond aucunement à un projet abstrait tel celui du théâtre, n'est pas non plus une légende telle celle d'Héliogabale ! Ces derniers sont des prolongements virtuels, des métaphores élargies, tandis qu'elle est un objet matériel tout comme l'écriture (dans le sens de notation) qui le commente.

En premier lieu, avant d'entreprendre notre lecture, nous définissons les modes d'existence des œuvres en question. Nous

---

1. *Ibid.*, p. 76.

utilisons une terminologie propre à la théorie esthétique (créée par Nelson Goodman et reprise avec des catégorisations moins réduites dans *L'œuvre de l'art*<sup>1</sup> de Gérard Genette). Les œuvres d'art sont des objets esthétiques intentionnels et consistent en une immanence (un objet) et une transcendance (par pluralité d'immanences). Leur existence physique permet de distinguer deux types d'œuvres : les œuvres allographiques (objet d'immanence idéal ce qui est le cas de toute écriture) et les œuvres autographiques (objet d'immanence physique). De cette façon, nous pouvons dire que du point de vue ontologique suivant l'optique de l'esthétique analytique, une œuvre allographique se réfère à une œuvre autographique. De surcroît, il nous semble que l'intersection entre l'œuvre picturale et l'œuvre scripturale dont les régimes diffèrent, est leur intention, soit leur fonction esthétique. Bien que le contexte génétique ou générique ne soit pas le même, Artaud reconnaît en la peinture de van Gogh son projet. Leur production artistique respective ont en parallèle une visée identique selon le poète.

Je voudrais faire un livre qui dérange les hommes, qui soit comme une porte ouverte et qui les mène où ils n'auraient jamais consenti à aller, une porte simplement abouchée avec la réalité.<sup>2</sup>

Ces corbeaux peints deux jours avant sa mort ne lui ont, pas plus que ses autres toiles, ouvert la porte d'une certaine gloire posthume, mais il ouvre à la peinture peinte, ou plutôt à la nature non peinte, la porte occulte d'un au-delà possible, d'une réalité permanente possible, à travers la porte par van Gogh ouverte d'un énigmatique et sinistre au-delà.<sup>3</sup>

Le dessein de la peinture est celui-là même du livre. Les deux sont entièrement tournés vers un réel absolu, une réalité ailleurs, permanente et cachée de telle manière que l'entreprise est ardue et douloureuse. Et si les écrits sont œuvre de langage sur le langage, en voici le reflet dans l'acte pictural : « la peinture peinte », sans perspective imitative, en phase avec la nature. Cette ouverture porte en elle le « sinistre », soit la perte et la souffrance qu'elle intime. L'un comme l'autre conçoivent leur art comme une sorte de

---

1. Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, tome I, coll. Poétique, Seuil, 1994

2. Antonin Artaud, *L'ombilic des limbes*, in *Œuvres Complètes*, tome I, Gallimard, 1976, p. 50.

3. Antonin Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, in *Œuvres Complètes*, tome XIII, 1974, p. 27.

passage forcé, une lutte pour atteindre une pleine expression des sens, de la sensibilité qui peuvent entrevoir (pressentir) une autre vérité mais se confrontent à des obstacles. Artaud cite van Gogh :

Qu'est-ce que dessiner ? Comment y arrive-t-on ? C'est l'action de se frayer un passage à travers un mur de fer invisible, qui semble se trouver entre ce que l'on *sent* et ce que l'on *peut*. Comment doit-on traverser ce mur, car il ne sert à rien d'y frapper fort, on doit miner ce mur et le traverser à la lime, lentement et avec patience à mon sens.<sup>1</sup>

Et nous nous rappelons de la grille qui laisse voir mais empêche l'accès :

La grille est un moment terrible pour la sensibilité, la matière.<sup>2</sup>

Le deuxième mode d'existence, la transcendance (sans connotation philosophique) est soit le fait d'une incarnation de l'œuvre en plusieurs objets ce qui n'est pas le cas ici ou bien d'une réception qui peut s'étendre au-delà de cet objet d'immanence. Genette parle de pluralité opérable et dans cette catégorie, il fait entrer la traduction, la transcription, la transposition, s'opposant à Goodman qui refuse la pluralité d'immanence (pour lui il est question d'une autre œuvre). Pour Genette, l'immanence plurielle est toutefois limitée à une même œuvre. Nous serions tenté dans notre cas de dépasser cette limite, car verra-t-on jamais rendue à ce point une telle fusion entre deux œuvres de modes différents. *Van Gogh le suicidé de la société* est une version écrite de l'œuvre picturale par appropriation d'intention. Ce que peint van Gogh, Artaud l'écrit sans discours descriptif, plutôt comme une transcréation. D'une œuvre émane l'autre, se manifeste en l'autre. La peinture transcende par l'écriture.

Notre horizon de lecture est donc l'analyse de l'intention commune aux deux œuvres, Artaud faisant sienne celle de van Gogh. C'est-à-dire qu'en parlant des tableaux du peintre, nous retrouvons les thèmes qui ont traversé toute son œuvre. La convergence d'un sujet (l'appréciation esthétique d'une œuvre) et d'un style (une écriture tournée vers une absence ou une

---

1. *Ibid.*, p. 40.

2. Antonin Artaud, *Le père-nerfs*, in *Œuvres Complètes*, Gallimard, 1976, p.109.

abstraction) rend cet effet de fusion, fabrique son illusion. Le projet du peintre naît de l'imaginaire particulier du poète. Sa perception est forcément une interprétation et certes des interférences idéologiques dépendantes du vécu similaire des deux artistes jouent et comme le remarque Genette :

La réception d'une œuvre d'art est un complexe attentionnel où des relations de toutes sortes convergent en une appréciation vécue comme finalement et globalement esthétique, qui investie tout ce qui passe et fait feu de tout bois.<sup>1</sup>

L'intérêt qui est porté attribue à l'œuvre de van Gogh une intention supposée qui va constituer ce que l'on reconnaîtra comme écriture picturale chez Artaud. Ce qui nous semble convenir le plus pour qualifier ce rapport entre les deux œuvres qui serait autre que le modèle ou la traduction poétique, est le parallélisme des intentions tel qu'il est conçu par Artaud, intentions tournées toutes deux vers une autre réalité dont l'écho (le double) n'est autre que les œuvres elles-mêmes, phénomène mis en exergue par le texte du poète.

### L'écho – le double

La thématique des contraires est très présente dans *Van Gogh le suicidé de la société*, elle atteint sa toute puissance stylistique avec l'oxymore. Voici ce que ou bien comment van Gogh peignait (nous soulignons dans le texte) :

(...) la nature *inerte* comme en pleines *convulsions*.<sup>2</sup>

(...) les natures de ce *convulsionnaire tranquille*.<sup>3</sup>

Organiste d'une *tempête arrêtée* et qui rit dans la nature

limpide, *pacifiée entre deux tourmentes* (...)<sup>4</sup>

Méfiez-vous des beaux paysages de van Gogh

*tourbillonnants et pacifiques,*

*convulsés et pacifiés*.<sup>5</sup>

Cette thématique fait apparaître deux sous-thèmes opposés soit le mouvement et la fixité. La peinture réalise ce que l'auteur a

1. Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, tome II, coll. Poétique, Seuil, 1997, p.243

2. Antonin Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, in *Œuvres Complètes*, tome XIII, Gallimard, 1974, p. 25.

3. *Ibid.*, p.38

4. *Ibid.*, p. 47.

5. *Ibid.*, p. 54.

toujours mis en valeur dans son écriture, c'est-à-dire son propre « échec » lié à un langage qui fixe et tue l'image. Pour lui, la peinture de van Gogh contient ce paradoxe : elle sait maintenir le mouvement, ce que l'écriture va rendre à travers l'utilisation rapprochée de termes opposés et qui présente de la sorte les différents aspects de l'acte créatif (sentir, saisir et fixer).

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

Et le seul qui, d'autre part, absolument le seul ait absolument dépassé la peinture, *l'acte inerte* de représenter la nature pour, dans cette représentation exclusive de la nature, *faire jaillir* une force *tournante*, un élément *arraché* en plein cœur.<sup>1</sup>

Ce mouvement est celui des forces qui travaillent la nature et qui rejaillissent sur la toile où tout se condense. Cette recherche d'une authenticité exacte (« représentation exclusive ») s'inscrit dans une certaine violence, une agitation extrême. Au cœur de cette exaltation s'apparentant à une rencontre avec la réalité en mouvement, l'acte de la représenter correspond à un arrachement, la réalité ne pouvant être saisie que par bribes.

Et de combien de coudoiements réprimés, de heurts oculaires pris sur le vif, de cillements pris dans le motif, les courants lumineux des forces qui travaillent la réalité ont-ils eu à renverser le barrage avant d'être enfin refoulés, et comme *hissés* sur la toile, et acceptés ?<sup>2</sup>

Mur, grille, barrage... La séparation est l'état auquel se confronte l'artiste : sa recherche devient une sorte de reconstruction en force. Il agit dans le mouvement inverse au phénomène de séparation, il y oppose sa pratique de l'art, sa manière à lui de rassembler, de construire un monde, une ontologie. L'effort est là, grandiose et s'effectue au travers d'une technique spécifique.

(...) je dirai que van Gogh est peintre parce qu'il a *recollecté* la nature, qu'il l'a comme retranspirée et fait suer, qu'il a fait *gicler en faisceaux* sur ses toiles, en gerbes comme monumentales de couleurs, le séculaire *concasement* d'éléments, l'épouvantable pression élémentaire d'apostrophes, de *stries*, de virgules, de

---

1. *Ibid.*, p. 46 (souligné par nous).

2. *Ibid.*, p. 43.

barres dont on ne peut plus croire après lui que les aspects naturels ne soient faits. <sup>1</sup>

Le geste de van Gogh dont l'intention esthétique est une « recollection » de la nature est ainsi dépeint par Artaud : des termes connotent à la fois la séparation et le rassemblement (faisceaux, concassement). Sa technique, ses « stries » compose le drame de celui qui se confronte au réel, à la coupure, qui renonce « en peignant à raconter des histoires »<sup>2</sup> et se tourne vers les origines : « Ses paysages sont de vieux péchés qui n'ont pas encore retrouvé leurs primitives apocalypses, mais ne manqueront pas de les retrouver. »<sup>3</sup> L'habileté du peintre, sa technique conforme le résultat à l'intention. Rageusement le peintre dans le plus petit détail laisse voir le séparé :

(...) quelques petites têtes de coquelicot doucement semés, âcrement et nerveusement appliqués là, et clairsemés, sciemment et rageusement *ponctués et déchiquetés*.<sup>4</sup>

Son acte est au cœur de la matière (« celui chez qui le matériau, la peinture, a une place de premier plan »<sup>5</sup>) et du mouvement :

(...) la couleur, *chahutée* et qui *gicle en flammèches*, que le peintre mate et *rebrasse* de tous les côtés, (...)

et qui fait venir devant nous, en avant de la toile *fixe*, l'énigme pure, la pure énigme de la fleur torturée, du paysage *sabré*, labouré et pressé de tous les côtés par son pinceau en ébriété.<sup>6</sup>

De cette focalisation sur les contraires (mouvement/fixité, séparation/rassemblement) émane la métaphore alchimique très présente que nous allons observer plus loin. Il est donc question d'une évolution où prédomine la matière. La connaissance de celle-ci ouvre à un sens caché « l'énigme pure », ce qui correspond à un état spirituel (le pur esprit), soit le sens supérieur obtenu à partir de ce qui a été travaillé, « maté », et de ce qui est laissé au regard. Dans ce contexte métaphorique, la séparation est une étape laissant entrevoir l'union possible, la pureté absolue.

---

1. *Ibid.*, p. 42 (souligné par nous).

2. *Ibid.* p. 50.

3. *Ibidem*

4. *Ibid.*, p. 44 (souligné par nous).

5. *Ibid.* p. 50.

6. *Ibidem* (souligné par nous).

(...) van Gogh a tiré ces espèces de chants d'orgue, ces feux d'artifice, ces épiphanies atmosphériques, ce « Grand Œuvre » enfin d'une sempiternelle et intempesive transmutation.<sup>1</sup>

Au fond de ses yeux comme épilés de boucher, van Gogh se livrait sans désespérer à l'une de ces opérations d'alchimie sombre qui ont pris la nature pour objet et le corps humain pour marmite ou creuset.<sup>2</sup>

Un regard de boucher, un regard qui voit le rouge (l'œuvre au rouge), un regard qui tranche (domaine du séparé dans son aspect positif soit une étape de la recherche)...Le corps (topique essentielle chez Artaud) est ce qui fait le lien entre les sens, la sensibilité (« car van Gogh était une terrible sensibilité »<sup>3</sup>) et les choses en tant que matière, nature. Il est l'instrument conducteur (autre que l'esprit, lieu de l'intelligence, de la logique, du narrable, de la narration). Ce qui est « sombre » reste encore caché mais est déjà l'accès à un ailleurs, autre stade de la conscience (« c'est que van Gogh en était arrivé à ce stade de l'illumination. »<sup>4</sup>).

L'orageuse *lumière* de la peinture de van Gogh commence ses réitations *sombres* à l'heure même où on a cessé de la voir.<sup>5</sup>

En alchimie, il y a quatre opérations symboliques. Ainsi se poursuit le processus de transformation : calcination (destruction des différences, couleur noire), putréfaction (étape de séparation, couleur blanche), distillation (union des opposés, couleur rouge) et enfin la sublimation (lumière et plénitude, l'or, la couleur du soleil). La citation ci-dessus montre la coexistence des contraires en même temps qu'une possible réalisation, la lumière entrevue indiquant la voie de la perfection comme ultime étape. Ces opérations sont de l'ordre du secret, des symboles et de leur sens caché.

Car c'est bien cela tout van Gogh, l'unique scrupule de la touche *sourdement* et pathétiquement appliquée. La couleur roturière des choses mais si juste, si amoureuxment juste qu'il n'y a pas de *pierre précieuse* qui puisse atteindre à sa rareté.<sup>6</sup>

---

1. *Ibid.*, p.26

2. *Ibid.*, p.3

3. *Ibid.*, p.33

4. *Ibid.*, p. 34

5. *Ibid.*, p. 47 (souligné par nous).

6. *Ibid.*, p. 46 (souligné par nous).

L'acte de peindre atteint ici son apogée, apparenté à la gnose, à la connaissance parfaite, à la découverte de la pierre philosophale. La « pierre précieuse » porte aussi la signification de la Table d'émeraude dont le style hermétique nous ramène au thème du « caché » ou non-révéle. L'invisible auquel nous sommes renvoyés.

*Occulte* aussi sa chambre à coucher (...). Et ce fut sûrement de la faute de van Gogh, si la couleur de l'édredon de son lit fut dans le réel si réussie, et je ne vois pas quel est le tisseur qui aurait pu en transplanter l'*inéarrable* trempé comme van Gogh sut transborder du fond de son cerveau sur sa toile le rouge de cet *inéarrable* enduit.(...) Cette chambre faisait penser au Grand Œuvre (...) <sup>1</sup>

Par la couleur, le peintre touche aux confins, ce qui comprend le tragique de son acte, la réalisation de l'Absolu restant impossible. Voici donc que nous nous tenons « pathétiquement » du côté du « réel » juste à la limite de « la porte occulte d'un au-delà possible, d'une réalité permanente possible (...) »<sup>2</sup>. Vision double de la réalité, une d'ici et une d'ailleurs. Cette dernière transparait de la technique du peintre, de son usage alchimique de la couleur travaillée au point où surgit toute la puissance symbolique du rouge, du noir, du jaune, du doré.

(...) défilés giratoires constellés de touffes de plantes de *carmin*, de chemins creux surmontés d'un if, de soleils *violacés* tournant sur des meules de blé *d'or pur* (...) <sup>3</sup>

(...) des corbeaux noirs avec au-dessous une espèce de plaine livide peut-être, vide en tout cas, où la *couleur lie-de-vin* s'affronte éperdument avec *le jaune* sale des blés.

Mais nul autre peintre que van Gogh n'aura su comme lui, trouver, pour peindre ses corbeaux, ce *noir* de truffes, ce noir de « gueuleton riche » et en même temps comme excrémental des ailes des corbeaux surpris par la lueur descendante du soir. <sup>4</sup>

Mélange de noir et de rouge (violacé), affrontement des couleurs entre elles, ce travail dans et par la matière est une véritable transmutation, une ouverture vers la réalité supérieure, un au-delà.

---

1. *Ibid.*, p. 45 (souligné par nous).

2. *Ibid.*, p. 27.

3. *Ibid.*, p. 26 (souligné par nous).

4. *Ibid.*, p. 27 (souligné par nous).

Car la réalité est terriblement supérieure à toute histoire, à toute fable, à toute divinité, à toute surréalité. <sup>1</sup>

Car van Gogh était une de ces natures d'une lucidité supérieure qui leur permet, en toutes circonstances, de voir plus loin, infiniment et dangereusement plus loin que le réel immédiat et apparent des faits. <sup>2</sup>

La « pure peinture »<sup>3</sup>, proche de l'absolu est donc l'accès possible à cette réalité. Elle se présente comme un écho, un double, telle la métaphore alchimique, d'un savoir, une sorte d'affirmation du sens, une duplication de celui-ci. De cette manière se conçoit l'œuvre d'art, comme révélatrice de ce monde et non pas comme une sortie hors du monde. L'écriture picturale d'Artaud emprunte deux axes, l'un qui serait de l'ordre d'un métalangage, un discours sur l'expression picturale et ses enjeux, avec des constantes stylistiques et thématiques très reconnaissables dans un certain nombre d'autres textes. Sur cet axe, le poète repense l'intention esthétique du peintre dans un discours attendant à la description d'un sujet (nature/réalité selon leur double acception, d'ici et d'ailleurs), d'un état, celui dans lequel se produit l'acte de création (séparation/rassemblement, mouvement/fixité), et au symbolique, soit l'utilisation de la métaphore alchimique pour ce qui est de l'usage de la couleur, de la matière (conversion d'une matière en une autre, d'un sujet en une représentation). L'autre axe est le moment où le langage est au plus près du geste pictural, de sa technique. Il se montre plus descriptif mais toutefois reste métaphorique et il est bien entendu ce sur quoi repose l'axe métalinguistique, il en est en quelque sorte l'argument. Deux aspects apparaissent. Le premier met en valeur le mouvement (ou parfois son contraire) de la matière-sujet rendu sur la toile :

- Van Gogh a *lâché* ses corbeaux
- Vieux fauteuil *écarquillé* de paille verte
- Trumeaux de l'*inerte*, ces ponts, ces tournesols
- Un plant de blé sous le vent *incliné*, avec au-dessus les ailes d'un seul oiseau en virgule *posé*
- La terre qui sent le vin, qui clapote encore au milieu des vagues de blé<sup>4</sup>

---

1. *Ibid.*, p. 27.

2. *Ibid.*, p.34.

3. *Ibid.*, p.48.

4. *Ibid.* pp. 27, 30, 35, 43, 57.

Le second met en valeur d'une part l'instrument du peintre (le couteau), son utilisation :

- la balafre noire de la ligne
- faire tourner tant de soleils ivres
- Van Gogh jette sa terre comme une série de coups de sarcloir<sup>1</sup>

d'autre part l'utilisation spécifique de la matière-peinture :

- paysage d'or fondu
- un rouge de piment roussi
- un tain de baume ou d'arôme
- l'or ocreux
- le bleu infini
- mur blanc de perles claires
- blancs de craies légers
- formidable embrasement d'escarbilles d'hyacinthe opaque
- herbages de lapis-lazuli
- tournesols d'or bronzé
- vieux ciels violacés
- la couleur d'une mer liquide
- couleur de la lie du vin
- couleur de musc, de nard riche, de truffe<sup>2</sup>

La peinture de van Gogh manifeste l'état des choses avec une si grande authenticité que parfois l'instrument qui opère le passage entre réalité et œuvre n'existe plus. Le peintre « lâche », « jette » son sujet (modèle) sur la toile, les éléments y vivent encore, échappent à la fixité qu'impose la solidification du matériau utilisé, du tableau. Par ailleurs la qualification des couleurs est rendue par un effet de synesthésie, elles ont une odeur, un goût, elles se caractérisent au toucher par une matière autre que celle de l'huile (ocre, craie, bronze, liquide). Cette observation du détail fait son éruption au sein d'un discours qui témoigne de la dimension philosophique, d'une recherche spirituelle. Cette composition à deux dimensions est le reflet d'une peinture supposant une

---

1. *Ibid.*, pp. 27, 28, 57.

2. *Ibid.*, pp. 44, 45, 46, 47, 48, 57.

investigation à travers « la couleur roturière des choses », d'une surréalité non apparente. De cette façon, si l'on peut dire, on passe de la micro-structure à la macro-structure des œuvres, du descriptif au symbolique puis au hors-champ (ces deux derniers appartiennent au métalangage, endroit où se produit le discours sur l'invisible), de l'infiniment petit (description d'une réalité perceptible) à l'infiniment grand (conception d'un réel absolu). La micro-structure comme « le moyen strict de son œuvre, et le cadre strict de ses moyens », la macro-structure comme le moment de dépassement de la peinture, « le seul qui (...) ait absolument dépassé la peinture ».

C'est ainsi qu'Artaud écrit en peintre : son style comme parallèle à celui de van Gogh, opère ce va-et-vient. Ses moyens sont ceux de la langue qu'il travaille de manière à ce que la réception s'opère à ce double niveau. Description d'une expérience (ici son regard sur une œuvre picturale) d'abord, puis guidé par l'expérience immédiate, ouverture vers d'autres perspectives. La matière des mots, en phase avec l'expérience réelle, déploie un imaginaire tendu vers un dépassement de l'œuvre elle-même et maintient toujours son paradoxe dans son sens étymologique : une impossibilité à traduire une idée.

Ce qui est du domaine de l'image est irréductible par la raison et doit demeurer dans l'image sous peine de s'annihiler.<sup>1</sup>

Les œuvres d'art, celle d'Artaud, celle de van Gogh « révélée » par Artaud, sont pensées comme doubles d'une réalité qui ne se laisse saisir, décrire quels que soient les moyens, seulement sentir grâce à ces mêmes moyens. Cette aspiration latente au dépassement de l'œuvre est l'expression d'un manque.

### **Dépassement de l'œuvre**

L'art sans être imitatif est néanmoins un acte de représentation. L'idée du dépassement de l'œuvre correspond à une représentation du dépassement de la réalité perceptible. A cette zone de l'impalpable, de l'invisible, le discours iconologique en histoire de l'art, le littéraire ou le philosophique veulent donner du sens. La

---

1. Antonin Artaud, *Manifeste en langage clair*, in Œuvres Complètes, tome I, Gallimard, 1976, p. 194.

réalité porte en elle son secret, elle est en permanence signifiante, promesse d'un écho de cette zone manquante. A cette vision, Clément Rosset oppose la thèse de l'idiotie du réel (idiotes signifie simple, particulier, unique) qui devient sous cet angle le site de l'insignifiance, l'état par excellence, contraire donc à l'excès du discours.

Toute chose, toute personne sont ainsi idiots dès lors qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes, c'est-à-dire sont incapables d'apparaître autrement que là où elles sont et telles qu'elles sont : incapables donc, et en premier lieu, de se *refléter*, d'apparaître dans le double du miroir. Or, c'est le sort de toute réalité que de ne pouvoir se dupliquer sans devenir aussitôt *autre* : l'image offerte par le miroir n'est pas superposable à la réalité qu'elle suggère. <sup>1</sup>

Selon cette thèse, le monde, toute réalité manque de son complément en miroir. Faire parler le réel c'est lui accorder une valeur ajoutée par projections de significations imaginaires. Certaines œuvres littéraires vont mettre en évidence une sorte de vide comme une réalité en creux sans message apparent, d'autres vont s'inscrire dans la voie de la signifiante, tentant désespérément de fabriquer, ce qui toutefois reste de l'illusion (effet de doublage), du sens dans cette volonté à élucider, à révéler, à partir d'une manière de survenir du réel « comme singularité stupéfiante, émergence insolite dans le champ de l'existence. »<sup>2</sup>

De façon globale, nous situerions l'œuvre d'Artaud dans l'entre-deux, entre le « moi à venir »<sup>3</sup> et le Rien, « ce néant que je porte en moi »<sup>4</sup>. Ce qui laisse apparaître tout le paradoxe de l'œuvre, à la fois promesse d'un monde révélé et négation de tout, comme désespérance absolue. Cependant le livre écrit sur van Gogh a une fonction métaphysique d'interprétation.

L'œuvre est un truchement, elle procède des trois fonctions du double que relève Rosset. En effet, il a d'abord une fonction pratique, celle de récuser le réel, de déplacer la brutalité de

1. Clément Rosset, *Le réel, Traité de l'idiotie*, Les éditions de minuit, coll. Reprise, 2004, p. 42.

2. *Ibid.*, p. 41.

3. Antonin Artaud, *L'Ombilic des Limbes*, in *Œuvres Complètes*, tome I, Gallimard, 1976, p. 49.

4. Antonin Artaud, *Le pèse-nerfs*, in *Œuvres Complètes*, tome I, Gallimard, 1976, p. 114.

l'évènement en le reléguant dans son reflet. Puis une fonction métaphysique, fonction significative.

Tous les métaphysiciens proposent une double série : d'une part la série des choses, d'autre part la série des mêmes choses en miroir, série des images qui figurent la réalité des choses et permettent de les comprendre. Du côté des choses on trouvera, par exemple, la série du sensible (Platon), la série de la matière et des accidents (Aristote), la série du réel apparent (Hegel), la série des « étant » (Heidegger). Du côté du miroir on trouvera, leur correspondant, la série des idées, la série de la forme et des essences, la série du réel rationnel, la série de l'être.<sup>1</sup>

Et enfin une fonction fantasmatique qui serait celle du sens différé, à venir (le « moi à venir »<sup>2</sup>). Il s'agit de la production d'un objet manquant.

Le problème du désir est analogue à celui de la métaphysique : problème du manque, de manquer de.<sup>3</sup>

Or la recherche du sens possède selon Rosset la structure paradoxale du désir de rien, évidence du non-signifiant. Cette structure existe chez Artaud et s'exprime par exemple dans cet oxymore « je suis un abîme complet »<sup>4</sup>. A la fois le désir qui correspond au refus de la non-signifiante, et l'insignifiante qui s'exprime dans le vague, les zones obscures qui entourent ce que l'on convoite, en somme une invisibilité du sens, l'écho d'un manque à l'origine.

L'illusionisme philosophique consiste à annoncer le sens sans le montrer, de la même manière qu'un illusioniste amène ses spectateurs à voir un objet absent par simple puissance de suggestion.<sup>5</sup>

Ici, Rosset nous rappelle la principale fonction de l'art : la jouissance impliquée par l'ignorance. La part manquante est celle du secret à ne jamais percer. Toute œuvre montre ses limites en

1. Clément Rosset, *Le réel, Traité de l'idiotie*, Les éditions de minuit, Coll. Reprise, 2004, p. 49.
2. Antonin Artaud, *L'Ombilic des Limbes*, in *Œuvres Complètes*, tome I, Gallimard, 1976, p. 49.
3. *Ibidem*
4. Antonin Artaud, *Le pèse-nerfs*, in *Œuvres Complètes*, tome I, Gallimard, 1976, p. 84.
5. Clément Rosset, *Le réel, Traité de l'idiotie*, Les éditions de minuit, coll. Reprise, 2004, p. 54.

inversant les causes et les effets : donner à voir les manques (le vide) comme le propre de la création (quelque chose prend forme). Voici qu'Artaud face à l'œuvre de van Gogh veut donner à voir, à voir plus que ce que le tableau propose. Ainsi crée-t-il la part manquante du tableau, refoulant sans cesse le sens comme horizon éternellement fuyant. Son procédé stylistique est celui de la grandiloquence (Rosset lui consacre un chapitre) ou excès du discours qui débordant le réel crée le manque. Et Rosset de rappeler le principe lacanien du désir : le parler c'est le refouler. Celui-ci nous donne une définition de l'écriture grandiloquente qui « transforme le petit en grand et l'insignifiant en signifiant »<sup>1</sup>.

(...) en ce mois de février 1947,  
c'est la réalité elle-même, la réalité mythique elle-même, qui est en train de s'incorporer.

Ainsi, nul depuis van Gogh n'aura su remuer la grande cymbale, le timbre supra-humain, *perpétuellement* supra-humain suivant l'ordre refoulé duquel les objets de la vie sonnent (...)

C'est ainsi que la lumière du bougeoir sonne (...)

Elle sonne comme une étrange critique, un profond et surprenant jugement dont il semble bien que van Gogh puisse nous permettre de présumer la sentence plus tard, beaucoup plus tard, au jour où la lumière violette du fauteuil de paille aura achevé de submerger le tableau.

Et on ne peut ne pas remarquer cette coupure de lumière lilas qui mange les barreaux du grand fauteuil torve, du vieux fauteuil écarquillé de paille verte, bien qu'on ne puisse pas tout de suite la remarquer.

Car le foyer en est comme placé ailleurs et sa source étrangement obscure, comme un secret dont le seul van Gogh aurait, sur lui-même, gardé la clef.<sup>2</sup>

Nous entrons dans le cadre du fantastique : les objets émettent des sons, la couleur se meut, la matière devient morale et pense, « mythe de la réalité », « timbre supra-humain », « source obscure », cette entreprise langagière se délivre de tout ancrage dans le réel et comme le souligne Rosset, pour qu'une chose existe, il suffit de l'écrire.

---

1. *Ibid.*, p. 83.

2. Antonin Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, in *Œuvres Complètes*, tome XIII, Gallimard, 1974, p. 30.

La grandiloquence constitue ainsi une sorte d'impérialisme absolu du langage, de triomphe de la représentation et, par voie de conséquence, de dénégation de toute espèce de réalité.<sup>1</sup>

La grandiloquence existe dans toutes les formes de l'art, quelles qu'elles soient, elle est l'écart (grandiose) entre la réalité et sa représentation. Rosset prend un exemple non-verbal, il parle de la grandiloquence des toiles de Greuze, qui présente « un réel séparé de références à la réalité, mais en prise avec des notions : tels l'honneur, la modestie ou la vertu (...) »<sup>2</sup>. C'est ce que Diderot a compris chez Greuze et c'est sans doute ce qu'a compris Artaud chez van Gogh, ces notions bien entendu étant d'une autre qualité.

(...) il sent l'original derrière la copie et retraduit en mots le message originellement verbal que Greuze s'est contenté de transcrire habilement en images.<sup>3</sup>

A partir de l'insignifiance du réel, absence de sens, l'art devient besoin : combler le vide, donner une valeur aux choses. L'imaginaire se concentre sur ce néant originaire pour le faire exister, nous faire exister. Il est donc d'une nécessité absolue.

Tout vrai sentiment est en réalité intraduisible. L'exprimer c'est le trahir. Mais le traduire c'est le *dissimuler*. L'expression vraie cache ce qu'elle manifeste. Elle oppose l'esprit au vide de la nature, en créant par réaction une sorte de plein dans la pensée. Ou si l'on préfère, par rapport à la manifestation-illusion de la nature elle crée un vide dans la pensée. Et le langage clair qui empêche ce vide, empêche aussi la poésie d'apparaître dans la pensée. C'est pourquoi une image, une allégorie, une figure qui masque ce qu'elle voudrait révéler ont plus de signification pour l'esprit que les clartés apportées par les analyses de la parole.<sup>4</sup>

Ainsi « le vide de la nature » nous renvoie à l'insignifiance du réel de Rosset. Par le détour de la représentation, on lui échappe. La « manifestation-illusion » qui crée ce vide dans la pensée correspond au moment de « panique » définie par Rosset comme l'instant où le réel coïncide avec sa représentation par laquelle il survient mais immédiatement faussé.

1. Clément Rosset, *Le réel, Traité de l'idiotie*, Editions de minuit, Coll. Reprise, 2004, p. 105.

2. *Ibid.*, p. 121.

3. *Ibidem*.

4. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, in Œuvres Complètes, tome IV, Gallimard, 1978, p. 69.

La saisie du réel, dans la plupart des cas, se traduira donc par une suppression de l'éclat qu'on voulait fixer, auquel se substitue un décor et une fausse lumière : on a bien saisi quelque chose, mais ce quelque chose n'est rien de ce qu'on se proposait de saisir.<sup>1</sup>

C'est contre cette panique que la grandiloquence travaille. La représentation ne peut s'astreindre au « langage clair », elle est contrainte à l'écart (image, allégorie, figure). Si le réel échappe au langage, le langage manque aussi au réel. Le réel en art est plus que dénaturé, il est illusion. Habilement et par nécessité, on lui invente un secret (une poésie à révéler selon Artaud) mis en abyme dans l'œuvre comme représentation imaginaire ou imagée de celui-ci. Il se place entre le réel « qui n'a précisément rien à nous faire savoir »<sup>2</sup> et sa représentation, comme nécessité de sens et est à la source de toute création.

Les cauchemars de la peinture flamande nous frappent par la juxtaposition à côté du monde vrai de ce qui n'est plus qu'une caricature de ce monde ; ils offrent des larves qu'on aurait pu rêver. Ils prennent leur source dans des états *semi-rêvés* qui provoquent les *gestes manqués* et les dérisoires *lapsus* de la langue.<sup>3</sup>

Création qui n'est donc plus que caricature, le réel ne parvenant que par les voies de l'inconscient et sa façon lacunaire de représenter. Artaud nous parle de ce travail de l'inconscient en peinture, se juxtaposant au « monde vrai », celui sans doute d'une possible imitation, la partie figurative, consciente, logique, proposant une clarté mimétique. C'est d'ailleurs du côté de Freud que G.Didi-Huberman dans son livre *Devant l'image* propose une nouvelle critique de la connaissance propre aux images, une autre lecture que celle opérée par l'outil philosophique sur lequel repose l'histoire de l'art. Lorsque celle-ci modifie les données méthodologiques en passant de l'iconographie (lecture du visible, du descriptible) à l'iconologie qui conçoit un art qui imiterait des concepts intelligibles (les invisibles thèmes), elle s'appuie en effet sur des modèles philosophiques, en particulier le modèle kantien qui place les processus inconscients dans une esthétique

1. Clément Rosset, *Le réel, Traité de l'idiotie*, Editions de minuit, Coll. Reprise, 2004, p. 123.

2. *Ibid.*, p. 27.

3. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, in *Œuvres Complètes*, tome IV, Gallimard, 1978, p. 69 (souligné par nous).

transcendantale. Il apparaît clairement que les textes picturaux d'Artaud nous amène à considérer cette double orientation lectorale de l'image, d'une part métaphysique et d'autre part psychanalytique.

(...) Freud commence de problématiser la notion de *Traumarbeit* en insistant sur la représentation si souvent lacunaire du rêve, son caractère de *lambeaux mis ensemble*.<sup>1</sup>

Nous nous souvenons des images mentales d'Artaud « lambeaux que j'ai pu regagner sur le néant complet ». La thématique des contraires reconnue dans *Van Gogh le suicidé de la société*, outrepassa la métaphore alchimique. Les thèmes du mouvement et de la fixité laissent voir le travail de déplacement puis de condensation du rêve.

Voilà pourquoi l'analyse freudienne des « moyens de représentation » ou de « figuration » du rêve (*darstellungsmittel des traums*) va se déployer comme un travail théorique d'ouverture de la logique autant que d'ouverture de l'image.<sup>2</sup>

L'écriture picturale d'Artaud met en évidence les contraires qui émanent de la peinture de van Gogh. Nous en avons reconnu la marque extrême avec l'usage de l'oxymore. Aussi parce que avec les processus de l'inconscient,

Tout devient possible : la coprésence peut dire l'accord et le désaccord, la simple présence peut dire la chose et son contraire.<sup>3</sup>

A la logique du discours, à « la peinture linéaire pure »<sup>4</sup>, Artaud oppose un acte créatif qui se tiendrait à la limite de la conscience, épouserait justement les mouvements de l'inconscient, dont émane cette « inénarrable trempe »<sup>5</sup>.

Je suis comme le pauvre van Gogh, je ne pense plus, mais je dirige chaque jour de près de formidables ébullitions internes (...)<sup>6</sup>

1. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Les éditions de minuit, Coll. « critique », 1990, p. 178.

2. *Ibid.*, p. 179.

3. *Ibid.*, p. 180.

4. Antonin Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, in *Œuvres Complètes*, tome XIII, 1974, p. 25.

5. *Ibid.*, p. 45.

6. *Ibid.*, p. 35.

Et c'est ainsi que le pauvre van Gogh est mort suicidé, parce que c'est le concert de la conscience entière qui n'a pas pu le supporter.<sup>1</sup>

Ces ébullitions internes s'affrontent à la conscience, à tous raisonnements logiques, et l'écriture picturale d'Artaud trouve son origine et son aboutissement dans ce questionnement sur le hors-champ de l'image qu'elle soit visuelle (réalisée en peinture) ou virtuelle (conceptualisée par le langage). Une telle conception de l'art propose des œuvres qui sont le reflet de l'impulsion créatrice inconsciente sur laquelle elles reposent et qui en fait tout le génie. Ainsi celle d'Antonin Artaud et celle de Vincent van Gogh.

## BIBLIOGRAPHIE

ARTAUD Antonin, *Lettres à Jacques Rivière, L'Ombilic des limbes, Le Pèse-nerfs, Œuvres Complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1976.

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double, Œuvres Complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 1978.

ARTAUD Antonin, *Van Gogh le suicidé de la société, Œuvres Complètes*, tome XIII, Paris, Gallimard, 1974.

GENETTE Gérard, *L'œuvre de l'art*, tome I et II, Paris, Coll. Poétique, Seuil, 1994, 1997.

ROSSET Clément, *Le réel, Traité de l'idiotie*, Paris, Coll. Reprise, Editions de minuit, 2004.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image*, Paris, Coll. Critique, Editions de minuit, 1990.

---

1. *Ibid.*, p. 52.