
Paradigme ou modèle : Les héritiers de Van Gogh et les paradoxes de l'authenticité

NATHALIE HEINICH, CNRS, GROUPE DE SOCIOLOGIE POLITIQUE ET MORALE

Abstract

Vincent van Gogh is still considered today as the exemplary figure of the modern artist. His works and his distinctive fate are still the object of a veneration to which a considerable market value is linked. This article examines the paradox originating from the status given to van Gogh of the "grand singulier" – the great singularity – a status which remains by definition impossible to emulate. The imitation of van Gogh's art would, of course, bring

about a loss of originality. Moreover, the imitation of his life as an unwilling martyr of art could only be accomplished with a loss of authenticity. This explains why allusions to van Gogh by contemporary artists such as Robert Motherwell, Gina Pane and Christian Boltanski are reduced to borrowing the distant forms of reserve, of parodic reference and of reflexive distance.

« L'artiste du passé voulait ressembler à ses aînés, être digne d'eux par le biais de l'imitation. L'artiste moderne veut être différent et l'hommage qu'il rend à la tradition consiste d'abord à la nier. »
Octavio Paz¹

« Hé, le peintre, ne te coupe pas l'oreille ! », lance un chauffeur de taxi parisien à Valerio Adami² : les artistes d'aujourd'hui sont confrontés non seulement aux artistes du passé, mais aux légendes qu'ils ont pu incarner auprès des amateurs ou du grand public. Et parmi ces légendes, celle de Van Gogh est sans nul doute la plus active, la plus présente dans le sens commun : il est devenu en effet un paradigme de l'artiste moderne, celui à travers qui se définit le sens de la normalité³. En tant qu'incarnation de la singularité, il est devenu un standard. Et c'est pourquoi ce paradigme – cette forme structurante – ne peut être un modèle – un exemple à imiter – pour les artistes, sinon au risque de leur authenticité. Car comment imiter un modèle construit sur la singularité, par principe « irrépétable », inimitable ? Comment, lorsqu'on hérite d'un passé, conserver en même temps l'innocence de celui qui fut, sans même le savoir, un devancier ?

Les artistes d'aujourd'hui aimeraient bien pouvoir proclamer, comme Artaud, qu'« on ne peut pas ne pas revenir à Van Gogh. » Le problème est qu'ils ne peuvent justement pas y revenir, sauf à contrevenir aux normes de l'authenticité qu'il incarne : forcément original, puisant ses forces dans l'intériorité de son inspiration, indifférent à sa propre image dans l'opinion d'autrui, imperméable à toute stratégie; incapable, donc, d'imitation et de calcul; neuf dans son art, innocent dans sa personne d'artiste.

De la difficulté d'être innocent

Ce à quoi les artistes d'aujourd'hui peuvent difficilement prétendre, c'est l'innocence : innocence avec laquelle Van Gogh dut subir, non le martyr (figure qui lui était familière de par sa culture chrétienne), mais la vie sacrifiée de l'artiste maudit; innocence de l'artiste qui vécut sa vie sans savoir que c'était celle d'un « maudit », puisque lui-même créa pour ainsi dire le rôle

avant que la scène ait été constituée comme telle, avant que sa vie ait été transformée en légende (fig. 1). Garantie que nulle influence extérieure ne vient surdéterminer l'expression d'une intériorité, cette innocence est synonyme d'authenticité.

C'est cette authenticité qu'avait d'ailleurs très tôt soulignée Karl Jaspers, remarquant que Van Gogh apparaissait comme « le seul vrai fou et le seul qui le fût malgré lui » : « À Cologne, en 1912, dans cette exposition où l'on voyait, rassemblé autour des admirables Van Gogh, l'art expressionniste européen, et des toiles de toutes provenances mais d'une étrange monotonie, j'eus le sentiment que, parmi tant de gens qui voulaient se faire passer pour fous, alors qu'ils n'avaient que trop de bon sens, le seul grand, le seul vrai fou et le seul qui le fût malgré lui, c'était Van Gogh⁴. Par rapport à lui, les autres artistes semblaient pris dans le « mensonge » : « Nous avons vu que jadis des êtres s'efforçaient à l'hystérie; de même aujourd'hui, on dirait que beaucoup s'efforcent à la folie. Mais si la première tentative est possible, psychologiquement, dans une certaine mesure, l'autre ne l'est pas du tout et ne peut mener qu'au mensonge⁵. »

Dans le monde de l'après-Van Gogh, un artiste ne peut ignorer que la souffrance et l'échec sont susceptibles de se renverser en une forme de martyr, un glorieux témoignage de sa propre foi en la grandeur d'un art non encore reconnu. Il ne peut plus être innocemment l'artiste sacrifié à son art, comme le fut Van Gogh à une époque où, si l'on peut dire, cela « ne se faisait pas » : cette innocence-là est, en tout cas perdue – et c'est aussi cette perte-là qui est devenue, après lui, irréversible. En cela – et pour paraphraser Artaud en le contredisant – on ne peut pas revenir à Van Gogh.

La distance au modèle

Aussi la relation entretenue avec son cas par les artistes est-elle forcément complexe, ambivalente. Certes, ils peuvent reconnaître ce qu'ils lui doivent, à tous points de vue, parmi lesquels l'esthétique n'est peut-être pas le plus important : « Van Gogh est celui qui justifie tout l'art contemporain. Le fait que la société l'ait réprimé parce qu'il faisait un art avancé pour la

Figure 1. Vincent van Gogh, *Autoportraits/Self-Portraits*. Carte postale, s.d. (crédit photographique: Éditions cartes d'art, Paris).

dans la fausse chapelle installée à l'occasion des commémorations du centenaire de la mort de Van Gogh⁹; c'est celle également de Gina Pane se coupant l'oreille dans son « Autoportrait à l'oreille coupée¹⁰.» Une autre forme encore de distance est la distance réflexive, que pratique par exemple un Christian Boltanski lorsque, avec ce même mélange de sérieux et d'ironie qu'il applique à son œuvre, il pousse à leur extrême degré d'explication les effets de la légende de Van Gogh : « Je crois que ce qui est important chez un artiste, c'est ce qu'on peut appeler sa vie exemplaire, comme il y a des vies exemplaires des saints. [...] Van Gogh est un des grands saints occidentaux ! Les tableaux de Van Gogh n'existent que parce que Van Gogh est considéré comme un grand Saint qui a eu une vie exemplaire¹¹»; ou encore : « Le propos de l'art est assez proche de la religion. Aujourd'hui un artiste peut être

compréhension de ses contemporains, et qu'on s'aperçoive quelques décennies plus tard que c'est un art unique, exceptionnel, qui glorifie la singularité de l'homme, ça a fait culpabiliser les sociétés. Il est la figure emblématique de cette mauvaise conscience⁶.» Mais la reconnaissance ne peut aller jusqu'à l'imitation sans perdre l'essentiel de la valeur attribuée aux actes et aux œuvres de leur prédécesseur. Car à imiter l'œuvre de Van Gogh, ils perdraient cette originalité sans laquelle un artiste moderne ne peut prétendre à l'authenticité; et à imiter la vie de Vincent en endossant le rôle de l'artiste maudit, ils mangeraient, en tout cas, son innocence.

C'est pourquoi les références à Van Gogh ne peuvent emprunter aujourd'hui que des formes distantes. Une première forme de cette distance est la réserve sur la grandeur de l'œuvre, telle que l'exprime par exemple Robert Motherwell, qui en réclamant la sélection des tableaux, contre le fétichisme du nom d'auteur, privilégie la logique de l'œuvre sur celle de la personne : « L'« art » d'un artiste n'est rien d'autre que sa conscience, lentement et douloureusement formée. À travers les nombreuses erreurs commises en cours de route. Comment ose-t-on collectionner ces affreux Van Gogh des débuts comme des trophées, pour la seule raison qu'il se trouva les avoir signés⁷? » De même en son temps Émile Bernard prêchait le discernement plutôt que l'admiration fanatique : « Aujourd'hui, entraîné par je ne sais quel fanatisme, il [le critique] accepte tout; y compris ce que l'artiste lui-même eût condamné, si sa vie avait eu la grâce d'une plus longue floraison⁸. »

Une autre forme de distance, plus impliquée, est la référence parodique : c'est celle qu'utilisèrent les jeunes d'Auvers-sur-Oise

considéré dans sa continuité. Sa vie et sa vie comme œuvre portent une sorte de message qui ne passe pas nécessairement par le langage, mais qui est exemplaire. [...] Je pense que les artistes sont des modèles qui doivent avoir des vies exemplaires. Un tableau de Van Gogh résume sa vie exemplaire. C'est sans doute la raison pour laquelle un Cézanne est un peu moins cher qu'un Van Gogh aujourd'hui, parce que la vie exemplaire de Cézanne est beaucoup plus ennuyeuse que celle de Van Gogh¹². »

Ces différentes manières de tenir sa distance à l'égard du stéréotype manifestent, certes, la proximité entre pairs, à l'opposé des formes les plus enthousiastes de la vénération, qui trahissent l'éloignement par rapport à l'objet adulé. Mais elles permettent aussi de gérer conjointement la difficulté à échapper au paradigme de l'artiste maudit, et l'impossibilité de le reproduire en restant authentique. C'est là un élément fondamental du paradoxe de la singularité, laquelle ne peut être prise comme modèle sans être de fait démentie¹³. On comprend dans ces conditions le refus de toute héroïsation qu'exprimait Maurice Pialat à propos de son film sur Van Gogh lorsque, se tenant à distance de la légende populaire comme de la célébration savante, il déclarait : « Je voulais avant tout aller contre la légende du peintre fou, du peintre maudit, du peintre crève-la-faim, inventée de toutes pièces. [...] Vincent Van Gogh était un homme comme les autres. [...] [Il faut] s'insurger contre ce lieu commun qui veut que l'artiste soit par essence un être anormal, [...] montrer un homme normal. [...] Je pense être plus près de la vérité, de l'authenticité que toutes les biographies « autorisées »¹⁴. » C'est donc bien, encore une fois, un paradigme qu'incarne le cas Van Gogh, plutôt qu'un modèle – du moins pour les artistes qui, à

Figure 2. Vincent van Gogh, 1853-1890. Télécarte, s.d. (crédit photographique: France Télécom).



l'imiter sans distance, risqueraient leur authenticité, sans laquelle il n'est pas de singularité qui tienne.

Entre exotérisme et ésotérisme

C'est ce même paradoxe qui motive chez les admirateurs le maintien du motif de l'incompréhension dont Van Gogh aurait été la victime, par la dénonciation des formes trop institutionnalisées de la reconnaissance, qui portent atteinte au nécessaire isolement du singulier¹⁵. Car de même qu'un artiste ne peut adhérer de trop près à la généralisation de l'admiration – vécue comme « vulgarisation » – sans risquer de voir sa propre admiration y perdre, non seulement de sa distinction, mais aussi de sa raison d'être en tant qu'elle vient compenser l'incompréhension (fig. 2 et fig. 3).

Et de même qu'un tel excès d'« exotérisme » attenterait à la nécessaire séparation entre l'incompris et le monde, de même, inversement, une volonté trop ostensible d'ésotérisme de la part d'un créateur, trahissant un désir d'incompréhension, attenterait à la validité de sa démarche. Car le sacrifice de la compréhension, de l'acceptation, de la reconnaissance, est d'autant plus grand qu'il y a désir avéré de compréhension, d'acceptation, de reconnaissance – alors qu'il s'annulerait dès lors qu'il y aurait recherche systématique de l'incompréhension, du refus, de la méconnaissance.

On comprend ainsi l'insistance avec laquelle maints admirateurs célèbrent l'immédiateté du « message » de Van Gogh, l'absence chez lui de toute volonté ésotérique : « Car enfin, rien de moins hermétique que cette peinture-là; rien de plus transparent, rien qui s'offre au spectateur plus complètement et de façon plus immédiate. Nul peintre ne s'est davantage préoccupé d'être à la portée de son public¹⁶. » On comprend également que, chez ces célèbres en puissance que sont les artistes, il y aurait un risque à prétendre rechercher le destin d'un sacrifié, à se satisfaire de l'incompréhension, puisqu'ils s'exposeraient alors

Figure 3. Vincent van Gogh 1853-1890, *Self-Portrait*, Susan Herbert, 1990, carte de souhaits de The Cats Gallery of Art (crédit photographique: First Impressions, London).



The Cats Gallery of Art

à paraître inauthentiques, poussés par le désir de grandir leur image d'artiste plutôt que d'accomplir leur art. Le vrai martyr exige le sacrifice, pas la recherche du martyr : tant il est vrai que « celui qui confesserait la foi chrétienne par vaine gloire, pour acquérir la célébrité, pour obtenir un culte et être rangé parmi les martyrs, ne serait pas un vrai martyr, car son acte ne serait par moralement bon. Sans doute, le mouvement de vaine gloire n'est, de soi, que péché véniel, mais ce serait péché mortel que de subir la mort dans un but de vaine gloire¹⁷. »

C'est là ce que semblent ignorer certains jeunes artistes d'aujourd'hui : faisant leur apprentissage de l'art de faire l'artiste en même temps que de l'art de faire des œuvres d'art, ils tendent à manifester avec trop d'ostentation un certain mépris du monde. C'est ce même *contemptus mundi* qui, dans l'antiquité tardive, constituait déjà une sorte de perversion de la *fuga mundi*, engendrée par la nécessité de chercher dans le monachisme un témoignage de sainteté, hors d'un monde désormais christianisé¹⁸. Dans l'art moderne, devenu « post-hérétique » puisque l'avant-garde y fait désormais figure de canon, il est devenu

nécessaire d'affirmer son détachement à l'égard des satisfactions immédiates – gloire et richesse. Mais il importe en même temps de ne pas afficher le mépris de toute reconnaissance – à condition de la désirer sous la forme légitime de la postérité, dans le long terme, et non pas de la notoriété, dans le court terme – pour ne pas trop s'éloigner de l'innocence du créateur, authentiquement désireux d'être aimé et, donc, authentiquement victime de l'indifférence de ses contemporains. C'est à cette condition que les héritiers de Van Gogh peuvent demeurer fidèles au paradigme qu'il incarne, sans pour autant l'ériger en modèle – c'est-à-dire sans contrevenir à leur propre singularité.

Notes

- 1 *Rire et pénitence*, Paris, Gallimard, 1983, p. 152.
- 2 V. Adami, *Les Règles du montage*, Paris, Plon, 1989, p. 9.
- 3 Cet argument a été développé par N. Heinich, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991.
- 4 K. Jaspers, 1922, *Strindberg et Van Gogh*, Paris, Minuit, 1953, p. 235.
- 5 *Ibid.*, p. 236.
- 6 Louis Cane, interview dans le film d'Abraham Segal, *La Revanche ambiguë*, 1989.
- 7 R. Motherwell, « Le peintre et le public », 1954, in *Peintre et public*, Caen, L'Échoppe, 1989, p. 21.
- 8 É. Bernard, préface à Vincent Van Gogh, *Lettres à Émile Bernard*, Paris, 1911, p. 2.
- 9 Cf. N. Heinich, *op. cit.*, chapitre sept.
- 10 Cette action peut également être rapprochée de « Psyché » (1974), « pendant laquelle elle traça sur son ventre une croix ayant son nombril pour centre » (Hervé Gauville, *Libération*, 9 mars 1990). Notons que Gina Pane se disait elle-même « fascinée par la vie des saints, parce que chaque fois on est face à un homme. Dans l'icône, il n'y a que transcendance. »
- 11 « La Revanche de la maladresse », entretien avec Alain Fleischer et Didier Semin, *Art Press*, 1988.
- 12 Interview, *Journal of Contemporary Art*, vol. II, n° 2, 1989.
- 13 Ce paradoxe a été développé à propos des écrivains in N. Heinich, *Être écrivain*, Paris, Centre National des Lettres, 1990 : où l'on voit comment l'effort d'échapper au stéréotype – forcément dé-singularisant – peut pousser auteurs et artistes à insister sur leur propre banalité, de façon à se re-singulariser en cassant les stéréotypes de la singularité. Cf. aussi N. Heinich, « Façons d'être écrivain. L'identité professionnelle en régime de singularité », *Revue française de sociologie*, vol. XXXVI, n° 3, juillet-septembre 1995.
- 14 Interview au *Monde*, 9 mai 1991.
- 15 Cf. N. Heinich, *La Gloire de Van Gogh, op. cit.*, chapitres cinq, six et sept.
- 16 Bob Claessens, *L'Incompréhension devant l'art. Un exemple : Vincent Van Gogh*, Bruxelles, 1973, p. 7.
- 17 *Dictionnaire de théologie catholique*, sous la direction de A. Vacant, E. Mangenot, E. Amann, Paris, Letouzey et Ané, 1939.
- 18 Cf. Francesco Chiovaro, *Histoire des saints et de la sainteté*, Paris, Hachette, 1986, p. 56, ainsi que Peter Brown, *Le Culte des saints. Son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, 1981, Paris, Le Cerf, 1984.