

Soulageante aura été cette folie

Les organisateurs de cette soirée ont droit à des remerciements car dans la plaquette d'annonce de cette conférence ils ont tout simplement fait une erreur de date et transformé le titre que je leur avais envoyé, si bien que la conférence qui avait pour titre: « Soulager la folie » est arrivée dans la plaquette comme « La Folie soulageante ». Donc, grâce à cette erreur de programmation, grâce à cette bévue, le titre est donc devenu « Soulageante aura été cette folie ». Vous sentez déjà l'écart entre ces deux titres. Le premier titre – « La folie soulageante » – est un peu affirmatif. Puis une temporalité est venue s'inscrire, grâce à cette erreur de programmation qui était effectivement une erreur concernant la temporalité. Ce titre est donc devenu beaucoup plus relatif: il ne s'agit pas de « la » folie, il s'agit de « cette » folie. Et dans le « aura », nous retrouvons notre cher futur antérieur freudien.

Encore merci, donc, pour cette bévue.

¶ Sur la façon de dire, je ne vais faire ni une conférence, ni un exposé. Si nous étions au Moyen-Âge, on pourrait appeler ceci, au vu de la forme et de la façon de le dire, une chanson de geste, telle La Chanson de Roland. Mais comme nous ne sommes pas au Moyen-Âge, nous allons être obligés de trouver autre chose, une modalité dans la façon de dire. ¶ Deux personnes ont écrit des choses formidables : Robert Antelme et Primo Lévy, qui ont raconté leur passage dans les camps. Tous les deux notent que ce qui leur a permis de tenir le coup, de vivre et de traverser leur parcours dans les camps, c'est de mettre en rapport leur histoire avec une œuvre littéraire, en l'occurrence l'histoire d'Ulysse. Voilà ce qui a soutenu littérairement leur position. ¶ Nous ne sommes pas au Moyen-Âge, mais il y a donc peut-être une façon de dire, ni sous forme de conférence, ni sous forme d'exposé, en utilisant quelque

affaire de

chose de l'Odyssée. Connaissez-vous la blague qui circule actuellement en Serbie? « Nous avons touché le fond. Maintenant, on creuse. » Je crois que nous pouvons dire la même chose lorsque l'on se trouve dans un hôpital psychiatrique. Nous allons donc essayer d'avancer avec cette Odyssée et voir ce qu'il y a à creuser. ¶ Nous allons commencer par une affaire de mutilation. Ce qui m'importe, c'est ce qui se transmet de la folie et la façon dont elle se transmet, etc., en bref, ce sont les circulations. À propos de « comment ça circule... », il y a des choses assez surprenantes venant de la part de gens très officiels. Par exemple, la maison Gallimard a publié les lettres de Vincent Van Gogh à Théo. Dans cet ouvrage, il y a 411 lettres. Or, il y a eu 652 lettres de Vincent à Théo. Mais dans cet ouvrage, ils ne disent pas un seul mot du fait qu'il en manque 241... Or il s'agit d'un éditeur sérieux, aussi sérieux

que Le Seuil avec le séminaire de Lacan. Par exemple, Lacan n'a jamais fait le moindre séminaire sur les psychoses. Lacan a fait un séminaire qui s'intitule *Les structures freudiennes dans les psychoses*. Ce n'est quand même pas du tout la même chose. Alors si Le Seuil sort un ouvrage qui s'appelle *Les psychoses*, il fait comme Gallimard, il fait de la mutilation. Vous me direz que la mutilation s'impose en ce qui concerne Van Gogh. Ils sont effectivement absolument homogènes à l'affaire Van Gogh. ¶ Elle commence comme cela, la transmission de la folie. C'est-à-dire qu'on se retrouve, un siècle après, avec une mutilation dans l'édition. Une autre mutilation a également été faite par des gens très sérieux : le Musée d'Orsay – vénérable institution française –, pour sa première exposition, juste après la rénovation de la gare, fait une exposition qui s'intitule *Van Gogh à Paris*; son catalogue doit

faire dans les 1 250 grammes, mais on ne cite tout simplement pas les deux premiers séjours de Van Gogh à Paris. Il démarre en 1886, lorsque Van Gogh vient chez Théo, mais il ne cite absolument pas le fait que Van Gogh est venu à Paris en 1873 et y est resté un an en 1875 et 1876. Ils en disent à peine deux petites lignes dans l'introduction, encore qu'ils ne citent qu'un des deux séjours. La deuxième chose, alors que ces gens sont très doctes et très sérieux: cette nomination est absolument erronée car Van Gogh a toujours signé ses toiles « Vincent » et je vous rappelle qu'il avait recommandé à Théo pour l'exposition de ses tableaux au Salon des Indépendants en mars 1888, qu'il ne fallait pas citer dans le catalogue le nom de Van Gogh, mais uniquement « Vincent », comme il signait sur ses toiles. Donc, s'ils avaient lu un petit peu la correspondance, ils en auraient dit d'une part un peu plus sur ses

Orsay = qui n'en veut rien savoir

deux premiers séjours à Paris relatés dans plus de 30 lettres, et d'autre part ils n'auraient pas appelé ce catalogue Van Gogh à Paris, mais plutôt Vincent à Paris. Il faut quand même être homogène avec la personne dont on s'occupe. ¶ La façon dont les choses se transmettent commence donc comme cela. Ces phénomènes sont donc assez intéressants. Je vous parle tout simplement de cela parce que nous allons essayer de « creuser » un petit peu, parce qu'à partir de manifestations comme celles-ci, des gens doctes et importants comme Gallimard et le Musée d'Orsay (qui, pour le coup, porte bien son nom: Orsay = qui n'en veut rien savoir) ne veulent rien savoir de ce qui s'est passé, de ce qu'à écrit Vincent Van Gogh. ¶ Continuons à creuser. Est né le 30 mars 1852 un nommé Vincent Vilem Van Gogh et est né le 30 mars 1853 un nommé Vincent Vilem Van Gogh. Le premier est mort à la naissance, le second est devenu

peintre. Ce qui est amusant, c'est que tous les deux, nés à un an d'écart jour pour jour, ont été enregistrés sur le registre de la mairie sous le même numéro 29. En janvier 1890 naît aussi un Vincent Vilem Van Gogh : c'est le fils de Théo et de Johanna. Ils prénomment donc leur fils Vincent Vilem. Or, justement, Vincent Van Gogh, le peintre, avait fait une proposition pour le prénom de cet enfant. Il avait écrit à Théo : « Maintenant, pour le petit, pourquoi donc ne l'appellez-vous pas Théo en mémoire de notre père ? À moi certes, cela me ferait tant plaisir. » On voit donc un peu comment les choses commencent à se superposer et à s'accumuler. Mais là-dessus, nous n'allons pas trop nous attarder, parce que ce n'est pas parce qu'il y a eu trois Vincent Vilem Van Gogh, qu'il y a eu un enfant mort qui s'appelait Vincent Vilem et un autre né l'année suivante qui s'appelle Vincent Vilem que l'on va rejouer la scène de l'enfant

pour remplacer l'enfant mort – on nous a assez cassé les oreilles avec cela et c'est un peu mauvais. Il me semble qu'il est plus intéressant de saisir comment cette affaire s'imposait. Nous allons rester sur ce niveau: l'affaire de ce prénom-là s'imposait. Nous n'allons même pas faire la moindre petite interprétation à ce propos. ¶ Vincent Van Gogh, dans ses lettres, dit tout très bien, il n'y a vraiment rien à redire. Je vous cite juste deux petits passages de 82: « Père et Mère ne me comprennent pas. Ils ne comprennent ni mes projets ni mes qualités. Ils ne savent pas s'identifier à moi. Discuter avec eux ne sert à rien. Que faire ? »; « Je n'ai jamais confondu mes faits et gestes désespérés, mes peines et mes tourments avec moi-même. » Ces lettres sont, je trouve, d'une perfection assez inouïe où l'on ne trouve pas le moindre élément de folie. On a plutôt affaire à beaucoup de critiques littéraires. Par exemple, l'affaire Van Gogh a été tournée

en terme dramatico-je-ne-sais-quoi, alors qu'on a principalement affaire à beaucoup de critique littéraire. Il parle de ce qu'il a dit, il le commente abondamment, et on a affaire également à beaucoup d'humour, ce n'est jamais souligné. On a promu l'affaire du fou tragique et génial, etc., ce qu'on ne trouve pas du tout dans ses lettres. ¶ Vincent Van Gogh avait également affaire à un certain nombre de psychiatres qui se sont bien occupés de son cas. Je vais vous donner quelques repérages que l'on peut faire d'un certain nombre de psychiatres à propos de Van Gogh. Par exemple, en 1920, Biernbaum fait un diagnostic d'« épilepsie »; en 1922, Jaspers dit: « schyzophrénie »; ????? : « schyzophrénie »; Evanson: « épilepsie »; Leroy: « épilepsie »; Kerler: « forme frustre d'épilepsie »; Droitot et Leroy: « psychose épileptoïde »; Prinsorn: « new ordinary case of insanite » (au moins un qui dit qu'il ne sait pas trop de quoi il s'agit!); Bolton: « psychopathie »; Ether: « psychose de dégénérescence.

Réaction schizoïde de Kan »; Badder: « état crépusculaire périodique »; Eichbaum: « diagnostic incertain »; Manaïm: « schizophrénie périodique »; Kerbaumer: « schizophrénie, probablement de type paranoïde ». En 1941, Kraus: « accès pathogène sur fond psychopathique ». Van Gogh est gâté. Je trouve exemplaire la façon dont la psychiatrie s'occupe bien des gens... Le seul problème, c'est que cela ne va pas du tout, pour cette simple raison que si l'on se penche un peu sur l'affaire – si l'on fait comme les Serbes quand on a touché le fond et qu'on se met à creuser –, que découvre-t-on? D'une part que, six mois après que Vincent Van Gogh se soit tiré une balle sous le cœur en juillet 1890, Théo, qui n'avait jamais eu la moindre manifestation problématique, meurt fou à l'hôpital; d'autre part, que le petit frère de Vincent et Théo, qui s'appelait Cor, s'est suicidé à l'âge de 23 ans et qu'une de ses trois sœurs est devenue folle et a été internée à l'âge de 30 ans.

Que découvre-t-on donc dans cette affaire ? Que dans les « enfants Van Gogh », cinq sur sept sont morts fous à l'âge de 30 ans, sauf le premier Vincent, mort à la naissance. Alors que veulent dire ces diagnostics qui viennent caractériser Vincent Van Gogh le peintre ? C'est complètement à côté de la plaque. On a affaire aux ravages d'une génération d'enfants par je ne sais quel poison. On n'a absolument aucune indication sérieuse pour pouvoir dire ce qui s'est passé, mais ce qui est sûr, c'est que cinq enfants sur sept sont morts. Alors caractérise et monte comme cela en épingle Vincent Van Gogh le peintre comme un fou génial schizophrène ou paranoïde, c'est vraiment complètement à côté de la plaque. S'il y a une petite plaque sur laquelle on peut avoir un petit repérage, c'est justement ce ravage d'une génération d'enfants, dans lequel il est tout simplement pris. Vous voyez donc un des problèmes du diagnostic dans ce cas précis. On pourrait dire, pour le coup, que le diagnostic mutile le ravage,

utile le ravage

c'est-à-dire qu'il ne saisit pas qu'il y a une affaire de plusieurs qui ont été emportés par la folie à la trentaine. Alors je me dis : que font les psychanalystes à l'hôpital psychiatrique ? Justement, le problème de l'hôpital psychiatrique, c'est que la folie est toujours une affaire à plusieurs et qu'il ne peut et ne veut rien en savoir parce qu'il a affaire à un malade et qu'il va le soigner. Nous sommes donc en fondamental désaccord sur le fait de parler de maladie mentale, et par conséquent sur le fait qu'il n'y a pas de guérison, puisqu'il n'y a pas de maladie. Que font donc alors les psychanalystes à l'hôpital psychiatrique ? ¶ Pour poursuivre avec ce premier point, l'affaire de la génération des enfants Van Gogh est tout à fait exemplaire de ceci : la folie est une affaire à plusieurs. Nous n'allons donc pas nous arrêter sur ces diagnostics monstrueux, mais nous en occuper autrement. C'est cela, notre Odyssée. ¶ Je ne commenterai pas deux textes importants à propos de Van Gogh. Le premier est celui de

Georges Bataille : « Sacrificiel de l'oreille coupée » et « Van Gogh Prométhée » Le second est d'Antonin Artaud qui, en 1947, après avoir lu le compte rendu d'un psychiatre, est entré dans une rage folle et a écrit ce texte : « Van Gogh le suicidé de la société ». Plutôt donc que de commenter ces deux textes, nous allons prendre les choses par un autre biais que les tableaux cliniques : par le biais tout simple des tableaux eux-mêmes. Pour cela, nous allons nous appuyer sur Salvador Dalí. Vous savez qu'il a écrit un texte génial : « Le mythe tragique de L'Angélus de Millet » qu'il a commencé en 1929, juste après sa rencontre avec Gala. Ce texte a été caché en 1940, à l'arrivée des Allemands, à Arcachon (Je trouve que Dalí était quand même très lacanien avant la lettre, parce que pour que le texte soit perdu à Arcachon à l'arrivée des Allemands, il avait très bien compris qu'il y avait à cacher tout ce qui était de l'ordre de l'art) et il est retrouvé en 1962. Je vous ferai remarquer au passage – et je trouve que

caché à Arcachon

Davoine et Godillier ont raison de travailler sur la question de la guerre parce que ce texte, Dalí le mordru catalan l'a écrit en français – qu'entre 1940 et 1962, période pendant laquelle la France est en guerre, ce texte reste caché à Arcachon, pour réapparaître en 62. Pourquoi est-ce que je prends ce texte comme appui ? Tout simplement parce que Dalí est dans une configuration assez proche de celle de Van Gogh puisque lui aussi est né après un enfant mort – qui s'appelait tout simplement Salvador. Voici ce que dit Dalí sur L'Angélus de Millet : « Mon frère était mort à sept ans d'une méningite, trois ans avant ma propre naissance. Désespérés, mon père et ma mère ne trouvèrent de consolation qu'à mon arrivée au monde. Je ressemblais à mon frère comme deux gouttes d'eau se ressemblent : même faciès de génie, même expression d'inquiétante précocité. J'étais donc viable sans aucun doute. Mon frère n'avait été qu'un premier essai de moi-même conçu dans un trop impossible absolu. » Vous connaissez, je sup-

pose, la thèse de Dalí à propos de L'Angélus de Millet, qui est tout à fait simple : en appliquant la méthode de la paranoïa critique, il démontre que le beau couple de paysan qui se recueille soi-disant au moment de la sonnerie de L'Angélus se recueille en fait sur le cercueil de l'enfant mort. Et, en 1962, Dalí demande au Musée du Louvre de faire une radiographie du tableau aux rayons X, et on trouve effectivement sur cette radiographie qu'il y avait un cercueil entre l'homme et la femme. Millet avait d'abord effectivement peint un couple qui se recueillait sur le cercueil de leur enfant mort, mais l'un de ses amis lui avait dit : « Écoute, à Paris, ils n'aiment pas trop les choses mélodramatiques comme celle-ci. Il vaut mieux que tu te débrouilles autrement. » Millet a donc finalement repassé une couche de peinture sur le cercueil. Si vous allez le voir à Orsay, ce tableau est dans une espèce de tombeau (les Millet sont en bas au rez-de-chaussée) et vous verrez que l'on voit les touches de peinture dont on parle. 🍷 Dalí s'occupe

de tout ceci parce qu'il est pris dans cette affaire par le fait d'avoir eu un frère mort avant lui. Et il sait qu'il n'est pas le seul, il sait que Van Gogh l'était également. Une petite anecdote à ce propos: en 1932, l'année où Lacan écrit sa thèse, un homme qui s'appelait Guiraud est allé au Louvre pour « trucidier » le tableau le plus célèbre du Louvre. Il a hésité entre *La Joconde*, *L'embarquement pour Cythère* et *L'Angélus* de Millet. Finalement, il a donné un grand coup de couteau dans *L'Angélus* de Millet. Ce fou a été amené à Sainte-Anne et a été reçu par Lacan (ce qui est étonnant, c'est qu'on ne trouve pas de notes chez Lacan à ce propos, alors qu'on trouve dans les notes de Dalí que c'est Lacan qui a reçu celui qui a « trucidé » *L'Angélus*). Lacan avait donc bien compris qu'il y avait quelque chose de meurtrier dans l'affaire de *L'Angélus*. Il avait compris premièrement que c'était le tableau le plus célèbre du Louvre du fait de sa « diffusion épidémique », comme le dit Dalí – on le trouve dans toutes les maisons paysannes, on le trouve en

Russie, au Canada et dans tout l'Occident chrétien –, et deuxièmement que ce tableau comporte quelque chose de meurtrier. Ce n'est pas pour rien qu'un fou est allé le « trucider »; c'est qu'il avait vu juste, mais d'une autre façon que Dalí qui, lui, démontre l'affaire point par point. ¶ Nous avons donc L'Angélus, l'original au-dessus de Millet et en dessous, Van Gogh hospitalisé à Saint-Rémy en 1889, qui fait une copie de L'Angélus. Pendant son hospitalisation à Saint-Rémy, Van Gogh a copié l'hôpital psychiatrique de 21 tableaux de Millet. Il était dans un rapport obsessionnel de copies de Millet. C'est ce qui lui permettait de tenir quelque chose. Et Dalí était parfaitement au courant de cela. Il écrit: « On ne peut manquer de confronter le cas de cet homme qui a crevé L'Angélus au Louvre à celui de Van Gogh obsédé par Millet au moment le plus grave de sa folie, l'obsession l'entraînant à copier, à sa façon, plusieurs tableaux de Millet d'après des cartes postales. » ¶ Nous allons faire un petit pas supplémentaire. Dalí pose

cette question: « Rien de plus urgent à ce sujet ne peut m'apparaître qu'une analyse psychanalytique qui tirerait parti des facteurs absolument inconnus de moi tels que la propre vie de Millet que j'ignore totalement ou qu'une étude, une investigation strictement phénoménologiste ou encore marxiste. » Je n'ai personnellement pas fait d'investigation phénoménologiste ou marxiste, mais j'ai fait la recherche concernant la vie de Millet, dont Dalí dit qu'il l'ignore totalement – vous voyez donc le voyage que nous faisons avec Van Gogh, avec Dalí, et maintenant avec Millet. Millet était originaire de Gréville, dans le Cotentin. Il a d'abord travaillé à Cherbourg, à Paris puis à Barbizon où *L'Angélus* a été peint – dans ce qui s'appelle la plaine de l'Angélus que vous voyez sur la droite de l'autoroute A6 avant Fontainebleau. Comment cela s'est-il passé pour Millet? Millet avait eu une première femme qui s'appelait Pauline Ono, qui est morte trois ans après leur mariage. Ensuite, il a rencontré à Cherbourg une servante qui s'appelait Catherine Le-maire. Il est reparti à Paris avec elle, puis à Barbizon. Avec Cathe-

rine Lemaire, Millet a eu neuf enfants et il s'est marié religieusement quelques jours avant sa mort. Or, ce que nous apprenons en cherchant un peu, c'est que lorsque la mère de Millet est morte en 1853, Millet avait quatre enfants. Sa mère n'a jamais su qu'il avait des enfants. Millet a eu neuf enfants avec Catherine Lemaire et sa famille n'a jamais su qu'il avait eu des enfants. Cela commence à être intéressant, parce qu'on ignorait cela à propos de Millet. On ne savait pas que justement, il avait une façon d'avancer – et y compris pour faire ses tableaux – en mettant la famille complètement à l'écart. ¶ L'affaire commence donc à prendre une autre consistance. Premier temps : avec Van Gogh, on dit que la folie est toujours une affaire à plusieurs, comme on le constate avec le ravage de cette génération ; dans un deuxième temps, on trouve chez Millet la mise à l'écart de la famille. On peut donc dire que, pour Millet, la subjectivation ne se construit pas à partir d'histoires familiales. À partir de quoi Millet est-il devenu peintre ? À partir d'un dessin de Michel-Ange : Millet a vu au Louvre un dessin de Michel-Ange qui

représentait un homme évanoui. Voici ce qu'il dit à propos de ce dessin : « Je souffrais de ce même corps, de ces mêmes membres, je vis bien que celui qui avait fait cela était capable de personifier tout le bien et tout le mal de l'humanité. Là, je touchais le cœur et j'entendais la parole de celui qui me hanta toute ma vie. » Que trouve-t-on donc en avançant avec Millet ? On trouve d'une part la mise à l'écart de la famille et d'autre part un fondement, une subjectivation à partir de l'œuvre d'un autre. ¶ Donc la famille, l'histoire familiale est mise hors course, et l'élaboration subjective se fait à partir de l'œuvre d'un autre. Voilà ce qu'on commence à découvrir en passant par Dalí qui pose justement cette question à propos de Millet et qui a raison de la poser. C'est donc dans l'œuvre d'un prédécesseur que se trouve l'appui pour, quasiment, sa vie d'artiste, puisque c'est sur ce point-là que Millet décide de devenir peintre. ¶ J'appelle cela un « fondement hanté », pour reprendre les termes de Millet (« J'entendais la parole de celui qui me hanta toute ma vie. ») Vous voyez qu'on ne peut vraiment

parler ni d'inspiration (car Millet n'a pas peint comme Miche-Ange, pas plus que Van Gogh n'a peint comme Millet), ni une affaire d'influence artistique, ni une affaire d'identification. Quelle identification serait alors ici en jeu ? Mais ce fondement hanté, on le trouve également chez Dalí à propos de Millet, puisque Dalí fonde et résume son affaire avec son frère mort à partir du tableau de *L'Angé-lus* de Millet. De plus, en 62, lorsque le texte est retrouvé et publié, que fait Dalí ? Il fait le portrait de son frère mort. Vous voyez comment Dalí résout une affaire : il sort le texte avec l'interprétation de *L'Angé-lus* et il fait le portrait de son frère mort. ¶ Nous allons faire encore un petit pas de plus. Nous allons étudier la façon dont trois peintres contemporains suivent un peu le fil de ce « fondement h a n t é » . C'est un peu une autre voie. Donc, la folie est toujours à plusieurs ; l'affaire de l'enfant mort est tout de suite très présente ; la proximité entre le fou et l'enfant mort est telle qu'il est presque... Il m'est arrivé de faire un séminaire qui s'appelait « Des dires des enfants morts », parce qu'il est évident que les enfants

morts parlent, qu'ils sont absolument présents, qu'on les côtoie tous les jours, que c'est avec eux qu'on travaille. La folie est absolument, pourrait-on dire, une façon d'être un enfant mort-vivant. ¶ Vous saisissez ici comment Dalí a fait une opération, grâce à cette affaire de Van Gogh et de Millet, qui lui a permis de replacer l'enfant mort à sa place. Il a fait le portrait, en 62, en sortant le texte. Pour Van Gogh, l'affaire ne s'est pas déroulée de cette façon, mais plutôt dans le sens inverse: Van Gogh se tue et, six mois après, c'est son frère qui vient le rejoindre – et vous connaissez les deux tombes à Auvers-sur-Oise avec le lierre qui joint les deux tombes. ¶ Je vous propose maintenant de prendre un autre biais dans l'affaire que Van Gogh a apportée. Ce biais nous vient du peintre anglais Francis Bacon qui a fait, en 1957, un certain nombre d'études à propos de Van Gogh. Ses études consistent en six tableaux qui reprennent un tableau de Vincent Van Gogh datant de septembre 1888. Ce tableau de Van Gogh a une caractéristique: c'est le seul tableau sur lequel il y a une ombre. En septembre 1888, Van Gogh attend Gauguin qui

arrivera le 23 octobre 1888. Il sait donc que Théo est en train de prendre le billet pour Gauguin, que Gauguin va venir le rejoindre en Arles. Quelques jours avant l'arrivée de Gauguin, alors qu'il faisait assez beau, Van Gogh est parti vers Tarrascon, où il n'est pas allé à cause de la chaleur. Et Van Gogh, sachant qu'il ne va plus être seul, fait ce tableau qui s'intitule « En route pour le travail », seul tableau sur lequel il y a une ombre. Un autre de ses tableaux, exactement de la même époque, est celui du « Camp des Bohémiens », sur lequel se trouve un petit garçon avec également une petite ombre. Mais ce sont les deux seuls tableaux de Van Gogh sur lesquels il y a une ombre. Et Francis Bacon, ce tordu de première, qui étudie Van Gogh, sur quoi tombe-t-il ? Sur le seul tableau de Van Gogh sur lequel il y a une ombre. De plus, ce tableau, qui se trouvait au musée de... ???... a brûlé pendant la guerre, c'est-à-dire que personne ne l'a jamais vu, et Bacon non plus qui n'en a vu que des reproductions. Il n'empêche que Bacon a tout de suite repéré que c'était le seul tableau de Van Gogh sur lequel il y avait une ombre. On peut donc dire qu'au mo-


ment où Van Gogh sait qu'il ne va plus être seul en Arles... [face B] ... Bacon n'est pas le seul. J'ai appris cela récemment. Dans un café – « El Grico » – de Cordoba en Argentine, je vois à côté de la porte des toilettes l'affiche d'une exposition. On voyait bien tout de suite qu'il s'agissait à nouveau du Van Gogh « En route pour le travail ». En plus, c'est assez astucieux puisqu'il fait jouer l'ombre sur la chaise. Il y a l'ombre du peintre qui part pour le travail et Carlos Alonzo. Je demande à une psychanalyste de Cordoba qui m'accompagnait: « Qui est ce Carlos Alonzo ? » Elle me répond: « C'est le grand peintre argentin actuel. » Je lui dis: « Mais qu'est-ce que c'est que ça ? Il me faut tout de suite des catalogues. » Or, en Argentine, on ne trouve rien parce qu'il n'y a pas d'édition. Mais je voulais creuser un peu l'affaire, savoir qui était ce Carlos Alonzo, savoir comment il avait travaillé. Nous avons tout de même trouvé ce que nous cherchions. Ce que nous avons appris très vite, c'est que Carlos Alonzo, le grand peintre argentin contemporain, a passé deux fois dix ans de sa vie, de 1964 à 1974 et de 1980 à 1990, à

travailler sur Van Gogh et qu'il a eu une fille qui a disparu sous la dictature. Il se met donc à travailler sur Van Gogh au moment où il risque de plonger dans le pire des désespoirs, c'est-à-dire d'aller rejoindre sa fille dans la disparition. Et il le fait beaucoup mieux que ne le font nos chers éditeurs français, parce qu'il fait justement des tableaux de la communauté des peintres. Si Van Gogh a quitté Paris pour aller dans le Sud, c'était pour essayer de fonder une communauté de peintres. Il avait compris que la folie est une affaire à plusieurs et que c'est à plusieurs qu'il y a communautairement une issue. Carlos Alonzo a donc peint la communauté de peintres, ce qui était le projet et le désir de Van Gogh. Il a peint aussi la fameuse scène de l'oreille du 23 décembre 1888. Van Gogh et Gauguin avaient bu tous les deux. Gauguin, sorti le soir se promener, entend tout à coup des pas derrière lui. Il se retourne et voit Van Gogh qui le menace avec un rasoir. À ce moment-là, Gauguin s'enfuit et rentre chez lui. Van Gogh se coupe le lobe de l'oreille et va le porter à la prostituée Gaby. Et plus tard, Gauguin, entendant qu'il y a du remue-ménage chez Van Gogh, va voir et trouve Van Gogh à moitié en sang et le

fait hospitaliser. ¶ Carlos Alonzo a donc peint la scène entre Van Gogh et Gauguin. C'est la première fois que je la vois en peinture. Elle s'appelle « Pelea por el color ». Carlos Alonzo est un homme qui est entré, au moment où il allait plonger dans le désespoir fou, en connexion avec Van Gogh et on en retrouve le « fondement hanté ». En travaillant sur les tableaux et les lettres de Van Gogh, Carlos Alonzo a fait l'exposition du Centenaire à Buenos Aires s'intitulant « El pintor calmante ». Lui aussi a donc parfaitement repéré ce tableau de Van Gogh sur lequel il y avait une ombre. Il était donc, à trois générations d'écart, dans une espèce de connexion, de folie à deux avec Van Gogh qui lui permettait de survivre, entre autres après la disparition de sa fille sous la dictature argentine. On pourrait dire, dans ce rapport de Carlos Alonzo avec Van Gogh, qu'il y a une façon de se brancher où ils répondent tous les deux picturalement à une persécution insituable. Parce qu'heureux sont ceux qui ont un persécuteur situable ; tragique est la situation de ceux qui ont affaire à de la persécution insituable. ¶ Dans les affaires de folie, il y a du vice. Quand les affaires ne peuvent être soutenues par une image

persécution
insituable

narcissique, il est évident qu'il y a un envahissement de l'effroyable érotisme. C'est bien pour cela que ça prend des allures vicieuses. Le dernier tour de vis, pour respecter le vicieux qu'il y a dans l'affaire, nous allons le faire avec Pierre Soulages, peintre français né en 1919 à Rodez. De Pierre Soulages, nous savons deux choses : sa date de naissance et le fait qu'il a fait des études aux Beaux-Arts à Montpellier, et non à Paris où les Beaux-Arts lui paraissaient nuls. Il est donc allé s'installer à Montpellier et, dès le départ, Soulages a ce rapport à Van Gogh. À 17 ans, sa décision de devenir peintre et sa façon de peindre se font aussi dans un branchement à Van Gogh. Voici ce qu'il en dit : « C'est cette manière très écrite qui me fascinait. Puis, à 17 ans, le personnage et l'anecdote célèbre de l'oreille coupée me fascinaient. J'en souris maintenant, parce que tout ce romanesque qui m'émouvait, cette vie passionnée me semblent étrangers à la peinture et plus proche du roman de gare. » Il n'est donc pas entré dans le monument et la statue tragico-lyrique qui a été monté à propos de Van Gogh. L'intérêt, avec Soulages, c'est que sa première exposition de peinture s'est faite sous l'Occupation à Montpellier :

« J'avais un ami médecin qui avait ouvert une galerie à Montpellier. Mais sous l'Occupation, exposer de la peinture un tant soit peu moderne pouvait être lourde de conséquences. Nous avons alors eu l'idée d'organiser une exposition de fous qui, si besoin était, pouvait se justifier auprès des autorités d'occupation comme ayant un intérêt documentaire et médical. » Il est étonnant de voir que Soulages, en se branchant tout de suite avec Van Gogh, trouve comme solution pour sa première exposition de faire une exposition de fous.  Soulages a monté une très belle exposition, a disposé lui-même les tableaux au Musée de l'Art Moderne de la ville de Paris. Contrairement à un certain nombre de peintres abstraits, Soulages n'a jamais fait le moindre tableau figuratif. Je trouve qu'il approche, d'une façon assez radicale, quelque chose de « comment se débrouiller et comment démontrer qu'il est possible de se débrouiller sans image ». Le fait de n'avoir jamais fait la moindre figuration pousse, à mon avis, les choses à ce point. On trouve donc chez Soulages ce « fondement hanté » de Van Gogh, et l'on trouve également une autre chose non négligeable à propos de ses tableaux, qu'il explique comme cela :

« Leur grande dimension peut conduire à se déplacer devant eux, à appréhender la toile par pans successifs, à faire vivre l'alternance des clairs et des sombres, des lumières et des silences. » Cela va encore plus loin: dans son exposition, il était très net de constater que la façon dont il avait disposé ses tableaux faisait que ceux qui entraient dans cette exposition se « mettaient à danser », pourrait-on dire. C'est-à-dire que ses tableaux, qui ne figurent rien, font que les visiteurs de l'exposition, comme il n'y a pas de rapport de face-à-face, sont amenés à tourner. Et l'on peut dire que ses tableaux font qu'on danse. Voilà, il me semble, le pas très important qu'invente Soulages en ce qui concerne ce qu'on pourrait appeler le rapport à la folie: il met l'autre en mouvement. On pourrait dire que la folie marche de la même manière que les tableaux de Soulages: elle fait qu'on danse. Cette exposition fait que ceux qui s'exposent à aller à cette exposition les met en mouvement, les fait tourner. Cette effectuation que fait Soulages est très importante. ¶ Nous ne parlerons pas de la folie dissimulée de Soulages et de ses positions assez radicales. Par exemple, Soulages possède une immense maison à Sète, au bord de la

mer. Alors que les bourgeois normaux veulent tous avoir leur terrasse avec vue sur la mer, il a fait un mur qui fait... qu'on ne voit pas la mer!

J Pour conclure cette petite odysée, je dirais « Soulageante aura été cette folie » en tant qu'elle met en branle. Comme je vous l'ai dit, le sujet sans ombre est envahi par l'effroyable érotisme et inévitablement, cela branle. Donc, « Soulageante aura été cette folie » en tant qu'elle met en branle la possibilité d'un fondement. Un fondement hanté, tel qu'en parlait Millet, mais également un fondement construit et écrit. C'est-à-dire que, dans ces affaires de tableaux, nous n'avons en aucun cas affaire à des images. Soulages a absolument raison de souligner que la peinture de Van Gogh est « écrite ». Cette folie est donc soulageante car elle met en branle la possibilité d'un fondement construit et écrit. Soulageante donc aura été cette folie en tant qu'elle ouvre le lit, la lecture d'une subjectivation construite, écrite par un précédent fou. Van Gogh disait: « Nous les artistes, nous sommes tous les maillons d'une chaîne. » Pour dernière phrase, je dirais: « Soulageante aura été cette folie qui offre un maillon d'une chaîne, chaîne dans laquelle le fou n'est pas seul. »

Roland Léthier

Conférence
à l'hôpital Sainte-Anne
Amphithéâtre Magnan
8 janvier 1997, 21 h 00

