

L'œuvre et la notoriété : une tension irrésolue

Fabien Vallos (mars-août 2017)

Si l'on pense depuis le paradigme Vincent van Gogh, il apparaît que, à partir de critères complexes et incertains, l'œuvre advient à une épreuve de la « notoriété » ou dirons-nous de sa « popularisation ». Or, nous constatons que la pensée occidentale est à la fois pénétrée et saisie par l'idée que l'agir atteint une notoriété. Dès lors, nous voudrions montrer que ce qui constitue l'épreuve de la modernité est la réalisation d'une construction archétypale d'une relation entre œuvre et notoriété. Il s'agit alors d'en penser la teneur et les conséquences, pour l'œuvre de Vincent van Gogh, mais surtout pour sa réception.

Il est toujours complexe d'associer un artiste à un courant ou à une idée et, peut-être, encore plus complexe s'il s'agit de Vincent van Gogh dont on a beaucoup fantasmé l'histoire, la vie et le style. Ici il s'agit de comprendre si l'œuvre de van Gogh entretient une quelconque relation avec ce qui pourrait être nommé « populaire » et de comprendre ainsi ce que signifierait qu'il ait produit une *œuvre populaire* et qu'il soit en cela le signe annonciateur de ce que notre modernité entend nommer par les concepts de « populaire » et encore de « pop ». J'émetts l'hypothèse que seule la réception de l'œuvre de van Gogh a pu et peut être *populaire*, en revanche son œuvre, en tant que telle, ne peut vraiment l'être et pour plusieurs raisons. Il convient alors de tenter de penser ce que signifie que la réception de l'œuvre de van Gogh en a fait une œuvre populaire et que cette transformation est une « fabrique » qui modifie substantiellement la réception économique et mythogénétique de l'œuvre. J'émetts l'hypothèse qu'il s'agit d'un dispositif idéologique qu'il faut déconstruire. Déconstruire ne veut en aucun cas dire « détruire » mais bien analyser pour le séparer d'une réception de l'adresse de l'œuvre de van Gogh.

Vincent Willem van Gogh est né dans une famille bourgeoise du nord de l'Europe, en Hollande : sa famille était liée à deux activités essentielles, celle de marchands d'art et celle de pasteur (1). Se pose alors un premier problème, la compréhension des relations assez étranges, mais cependant prégnantes pour le jeune Vincent van Gogh, entre la marchandise de l'œuvre et la ferveur religieuse. Il y a sans doute à cet endroit précis la fondation d'une idée propre de l'œuvre pour le jeune artiste et par ailleurs l'idée très novatrice d'une relation entre la marchandise et la métaphysique (2), c'est-à-dire une relation entre l'interprétation de l'œuvre comme objet marchand et comme objet métaphysique. Il nous faut dès lors appréhender trois sphères distinctes mais intimement liées qui peuvent conduire à la possibilité d'une réception dite « populaire » de l'œuvre : la première est la sphère religieuse du protestantisme du nord de l'Europe et le processus d'évangélisation. La deuxième est le rapport que la famille van Gogh

entretient avec la maison Goupil. La troisième est la relation entre l'activité d'évangélisation et l'épreuve de la vie ouvrière et paysanne. La quatrième enfin est l'hypothèse d'un transfert de ces modalités sur l'activité de peinture et donc sur l'activité d'artiste.

Le père est pasteur de la ville de naissance de Vincent van Gogh, Groot-Zundert; quant à son oncle il a fondé à La Haye une succursale de la maison Goupil où van Gogh a travaillé dès 1869 et où son frère Théodore a travaillé toute sa vie. Il est alors important de comprendre que le foyer familial des van Gogh se construit autour de deux axes : premièrement le protestantisme du nord de l'Europe lié à une doctrine du piétisme et de l'évangélisation et secondement l'activité de marchand de reproductions d'art liée à la maison Goupil (3). Vincent van Gogh y a travaillé de 1869 à 1876. Il y a entretenu à la fois la continuité d'une vie « bourgeoise » et en même temps le problème dialectique de la puissance de diffusion de l'œuvre industrielle opposée à la puissance d'émotion de l'œuvre originale. C'est alors ici que s'éprouve une question fondamentale : van Gogh aurait pu maintenir un dispositif « populaire » de la diffusion de l'œuvre s'il avait utilisé la puissance de reproduction de la gravure, de la lithographie et de la photographie. Or il choisit précisément l'inverse, la forme plus conservatrice de l'œuvre unique (4). Il se sépare donc radicalement du processus industriel et populaire pour préférer le processus singulier (et plus bourgeois du rapport à la collection) de l'œuvre unique.

Cependant, dès 1876 et jusqu'en 1880, van Gogh devient prédicateur méthodiste à Londres, puis entame des études de théologie pour devenir pasteur auprès de son oncle Johannes Paulus Stricker (5). Il échoue deux fois puis part vivre dans le Borinage en Belgique partager la vie des mineurs. Il faut relever deux éléments importants. Le premier est l'adhésion de van Gogh à des courants religieux éloignés du calvinisme propre à la Hollande et à sa famille et, dès lors, éloignés d'une préoccupation à la prédestination, pour préférer (c'est le propre des courants méthodistes) une « sanctification » dans les gestes de la vie quotidienne à l'imitation de la vie du Christ. C'est en cela, bien sûr une pensée beaucoup plus populaire qui justifie de sa part une implication directe dans la vie des paysans et des ouvriers. Dès lors l'activité du peintre, du *faiseur d'images*, se trouve intimement liée à une préoccupation des classes les plus populaires (celles qui échappent en soi à l'épreuve de l'image) et à une activité, au travers de l'image, de diffusion des conditions de vie et des éléments du monde comme acte populaire de sanctification. C'est alors probablement de cette manière qu'il faut interpréter la décision en 1880 (6) de commencer à la fois un travail de peinture et une carrière artistique : elle rompt avec l'activité industrielle de la production de l'image parce qu'elle engage le geste « sanctifié » de l'artiste et son activité au cœur des classes populaires.

Ajoutons encore à cela que les dix années de son activité de peinture (1880-1890) sont propices à l'entretien de relations avec d'autres artistes et notamment Paul Gauguin (7). Or, durant cette seconde moitié du XIX^e siècle un grand nombre d'artistes entretiennent une relation complexe et synchrétique au mysticisme et au religieux : l'artiste pour partie est à la fois

une incarnation du Christ et une ultime forme messianique de révélation du monde et des réalités du monde. Il ne s'agit pas au sens propre de *traces du sacré* mais bien de marques profondes du sacré dans les actes créatifs (8). En ce sens van Gogh, semble-t-il, n'échappe pas à ce courant populaire de l'interprétation de l'œuvre.

En somme Vincent van Gogh est à la fois la figure la plus classique et la plus conservatrice du peintre du XIX^e siècle qui maintient la forme de l'œuvre singulière et la tradition du geste tendu vers un processus sacré et, en même temps qu'il est saisi par deux préoccupations centrales du XIX^e finissant, la représentation de ce qui appartient aux classes populaires et la tentative d'un syncrétisme mystique entre ce geste et le sacré comme sanctification du vivant matériel. Il convient alors de tenter de penser ce que signifie ce terme « populaire » dont on connote à la fois la pratique et l'œuvre de van Gogh.

Que signifie alors la formule selon laquelle van Gogh serait un artiste « populaire » et même « *pop* » ? Pour cela il nous faut penser le terme *populaire* et comprendre ses modifications et ses détériorations dans les langues. L'ensemble de ces modifications sont liées à deux choses, l'usage et la volonté de construire dans la langue moderne un terme qui puisse s'opposer au concept de « culture savante ». C'est cela qu'il faut être en mesure de déconstruire. Je crois pouvoir affirmer que l'opposition entre *culture savante et populaire* n'est qu'un problème de valeurs et qu'en cela il est profondément néfaste à la réception de l'œuvre (9). En revanche ce qui semble nécessaire est de penser de façon politique et éthique la manière avec laquelle nous avons ou non accès à l'œuvre et aux dispositifs de connaissances. C'est-à-dire un problème d'adresse et de réception de l'œuvre et de l'opérativité.

Si l'on se réfère aux dictionnaires étymologiques l'adjectif *populaire* suppose deux grands champs de significations : premièrement il signifie ce qui se rapporte au peuple, deuxièmement ce qui se rapporte à la majorité d'un commun. Le premier sens est attesté dès les débuts du XIII^e siècle, quant au second il faut attendre une attestation dans un texte de Jacques Amyot de 1559 (10) au sens de ce qui est « connu et apprécié parmi le peuple ». L'écart se situe alors ici : entre ce qui se rapporte au peuple et ce qui se rapporte à l'appréciation du peuple. Il s'agit d'une valeur technique pour désigner ce qui relève du peuple et une appréciation de valeur de ce que saisit ce peuple. Et cet écart est alors à la fois fascinant et désastreux pour la pensée. Or, pour le cas de Vincent van Gogh il s'agit précisément de la confusion permanente entre le fait que son œuvre se rapporte à une interprétation qu'il fait du « peuple » ou du « populaire » et le fait que son œuvre a atteint indépendamment de lui une très large appréciation du commun. Dès lors il est possible d'affirmer que si la réception de van Gogh est devenue une réception « populaire », son œuvre, quant à elle ne l'est pas alors qu'elle traite de sujets dits « populaires ». Le paradoxe est assez évident sans être non plus exceptionnel puisqu'il advient pour un assez grand nombre d'œuvres.

Si l'on se réfère encore aux dictionnaires historiques de la langue, le

terme *peuple*, à quoi se rapporte le terme *populaire*, suppose trois grands champs de significations : premièrement il signifie ce qui se rapporte au vivant en société, à la multitude (11), deuxièmement il signifie ce qui se rapporte à l'ensemble des membres d'un état constitué, et troisièmement il signifie ce qui s'oppose à la classe dirigeante (socialement, économiquement et culturellement). Or à quoi *populaire* renvoie-t-il quand il s'agit de penser l'œuvre de van Gogh ? Est-ce populaire en ce que son œuvre se rapporte au partage du vivant ? En ce que son œuvre renvoie à la notion d'un groupe constitué ? En ce que son œuvre s'oppose à la classe bourgeoise ? Ou bien alors est-ce simplement parce que son œuvre (en dépit de ce qui précède) est *connue et appréciée parmi le peuple* ? Certes il semble qu'elle soit immensément appréciée ! Mais ce qui nous intéresse n'est pas cette relation à la valeur mais à l'idée matérielle du populaire : en ce cas nous avons essayé de montrer que l'œuvre de van Gogh l'était (préoccupation pour les images des éléments matériels du vivant, préoccupation pour les groupes constitués comme les paysans ou les mineurs, préoccupation pour ce qui s'oppose à la représentation de la bourgeoisie) même si elle ne cesse de le contredire en affirmant l'unicité de l'œuvre, la recherche de notoriété et la transfiguration mystique de l'œuvre et de l'artiste. C'est en cela, une fois encore, le paradoxe d'un grand nombre d'artistes du XIX^e siècle.

Il reste maintenant, à partir de ce que nous avons posé, à penser cette œuvre à partir de ce que l'on nomme le *pop* et de tenter de comprendre si van Gogh avait pu être un artiste *pré-pop*. Pour cela il convient de se référer d'une part à la question fondatrice d'une *Kulturindustrie* (12) et d'une *popular mass culture* (13) et, d'autre part, de se référer à deux concepts majeurs de l'identité du *pop*, l'ironie et la désacralisation (14). Or il semble qu'en tout point l'œuvre de van Gogh s'oppose à cela : il n'y a pas de fascination pour la production industrielle (15), il n'y a pas de volonté programmatique de représenter les objets de la culture dite « populaire », de même qu'il n'y a surtout aucune ironie dans son œuvre puisqu'elle contient au contraire cette immense puissance de sanctification par le geste quotidien (celui du faiseur d'image). Pour l'ensemble de ces raisons van Gogh ne peut pas être pensé à partir du *pop* au risque de ne pas être en mesure de recevoir l'adresse de son œuvre. En revanche la réception doxique de son œuvre est profondément populaire. Mais il s'agit là de deux choses profondément distinctes : celle d'une question de la perception de l'adresse d'une œuvre et celle de la production mythique et doxique d'une notoriété (16), et la fabrique idéologique d'une appréciation la plus commune possible.

NOTES.

1. Pour toutes les références biographiques nous renvoyons à plusieurs ouvrages : Dieter Beaujean, *Vincent van Gogh. Vie et œuvre*, Könemann, 1999; David Haziot, *Van Gogh* (biographie), Gallimard, 2007; Rainer Metzger & Ingo F. Walther, *Van Gogh*, Taschen, 2008.
2. Il faudrait insister ici sur ce que nous nommons idée *novatrice* : l'art advient à un état « marchand » « populaire » à partir du XIX^e siècle dès lors qu'il s'émancipe d'une relation au commanditaire (aristocratie et clergé). Ce qui signifie qu'il advient alors à une marchandise comme œuvre, comme support de diffusion, comme espace de monstration (musées et salles de concert) et comme consommables (les produits de beaux-arts comme marchandises pour amateur et comme reproductions telles qu'elles sont vendues par exemple, par la maison Goupil). En cela il devient « populaire » et entretient une relation essentielle à la diffusion et à la promotion. C'est probablement dans cette sphère de pensée que grandit le jeune van Gogh.
3. La maison Goupil (1827-1892) vend des reproductions d'œuvres et ouvre des succursales partout en Europe : Paris, Londres, Bruxelles, La Haye, Berlin et Vienne. Vincent van Gogh a travaillé dans les établissements de La Haye, Londres puis Paris. Théodore van Gogh fut employé à Londres et à Paris. Voir à ce propos la communication de Pierre-Lin Renié dans le présent ouvrage p. XXX. Voir encore à ce propos le musée Goupil à Bordeaux : le musée est devenu le conservatoire de l'image industrielle. Voir enfin Hélène Lafond-Couturier, « La maison Goupil ou la notion d'œuvre originale remise en question », *Revue de l'art*, n° 112, n° 1, 1996, p. 59-69 (http://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1996_num_112_1_348269)
4. Sauf à considérer l'importance de la série dans son travail.
5. Johannes Stricker (1816-1886) est un théologien (marié à la sœur de la mère de Vincent) : il a notamment publié en néerlandais un ouvrage célèbre sur la vie du Christ : *Jezus van Nazareth volgens de Historie Geschetst*, 1868.
6. En novembre 1880 il s'inscrit à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles.
7. Durant son séjour à Paris (1886-1888) et à Arles (1888-1889). La rencontre avec Paul Gauguin n'est pas anodine si l'on se souvient du rapport qu'il entretenait lui-même avec le sentiment religieux. Voir à ce propos l'ouvrage *Gauguin: Maker of Myth*, (ed. Belinda Thomson), Tate Moderne, 2010 (catalogue de l'exposition éponyme). On se souvient aussi de son œuvre achevée l'année de son voyage à Arles, 1888, *Vision après le sermon* où il se peint en prêtre et se représente comme l'incarnation du message et de la vie du Christ.
8. Il s'agirait d'un autre travail, mais il est profondément intéressant d'analyser les rapports que les artistes du XIX^e siècle entretiennent au religieux : Vincent van Gogh et l'évangélisation, Paul Gauguin et l'incarnation du martyr, Jean-François Millet et le sentiment religieux, Pierre Puvis de Chavannes et le symbolisme sacré, Alphonse de Lamartine et le sentiment religieux prophétique, Alfred de Vigny et le messianisme, Richard Wagner et la construction du mythe et du sacré, Stéphane Mallarmé et l'écriture du *Livre*, etc. La liste pourrait être infinie : elle montre seulement la fascination de l'artiste du XIX^e siècle pour une « reconfiguration » d'un messianisme dont l'artiste est la figure centrale. En cela van Gogh n'échappe pas à un courant fort populaire de l'histoire du XIX^e siècle.
9. C'est ici en somme que le plus profond problème se pose. Même s'il ne s'agit pas directement de notre propos, il convient de rappeler que l'opposition culture savante et populaire est doublement problématique. D'abord parce qu'elle fait appel à un concept inefficace et discriminant, celui de *culture*. Ensuite parce que les degrés « savant » et « populaire » sont des valeurs et qu'en tant que telles elles demandent une évaluation et que cette évaluation est toujours produite du côté de

l'institution ou du pouvoir. C'est donc un problème de valeur et en tant que tel il est parfaitement inefficace pour penser l'œuvre.

10. Jacques Amyot, première traduction des *Vies parallèles des hommes illustres* de Plutarque (vie de *Coriolan*), 1559.

11. C'est en cela le sens le plus ancien (attesté dès 842 dans les *Serments de Strasbourg*) et directement issu du premier sens du terme latin *populus*.

12. Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison* (avec M. Horkheimer) 1944, trad. E. Kaufholz, Gallimard, 1974

13. Lawrence Alloway, «The Arts and the Mass Media», *Architectural Design & Construction*, février 1958. (http://www.warholstars.org/arts_mass-media_lawrence_alloway.html)

14 Ironie quant au détournement incessant des objets de productions et leur vaine puissance symbolique et désacralisation comme conséquence de ce propre fonctionnement ironique.

15. Pour preuve son licenciement de chez Goupil en avril 1876.

16. Le concept de notoriété, de *doxa* en grec, est fondamentale parce qu'il relève d'un processus de «production», pourrait-on dire de «fabrique». C'est en cela qu'il intéresse tant ce que l'on nomme le *pop art*. La pensée antique nommait cela *doxazein*, c'est-à-dire célébrer, s'imaginer, produire une idée, en somme *fabriquer une doxa*. Voir à ce propos le travail de Giorgio Agamben, *Le Règne et la Gloire*, trad. M Rueff & J. Gayraud, Seuil, 2008. Or une fois encore il est difficile d'interpréter le sens du terme populaire à partir de cette fabrique de la *doxa* : c'est un dispositif idéologique.