

## REGARD SUR LE REGARD : NAISSANCE ET AU-DELA DE LA MODERNITE.

« Le fond est caché par un rideau de velours d'un violet sombre. Il y a dans ce rideau des ouvertures par lesquelles scrutent des visages éclairés en vert ».

La seule présence de ces visages dans la toile de fond de la scénographie écrite par Schœnberg pour *La Main heureuse*, aurait pu être une raison suffisante pour convoquer ici une réflexion sur le thème du regard, en particulier sur la place centrale du regard dans l'œuvre peinte de Schœnberg. Cette série de visages — six hommes et six femmes — « encadre » *La Main heureuse*. Mais le regard est un des moteurs dramatique de l'action bien au delà de la seule présence des « douze » sur un rideau de velours violet sombre...

« Pendant le dernier accord de cette musique on entend un éclat de rire, strident et moqueur, d'une foule de gens. Au même moment, l'homme se lève d'un bond. Les rideaux sombres du fond se déchirent en deux. »

Le poids du regard dans toutes les œuvres expressionnistes, à commencer par le cinéma et en passant par la peinture est manifeste. On n'en finirait pas d'accumuler les exemples. Un regard cerné, hyper-expressif, exagéré par le « muet », comme compensateur d'un cri absolument inaudible...

Mais revenons à *La Main heureuse* :

« La Femme s'arrête et regarde l'Homme avec une pitié indicible. »

« Un moment d'extase. Soudain, l'Homme trouve la coupe dans sa main, bien que ni l'un ni l'autre n'ait bougé de leur place et que l'homme n'ait jamais regardé la femme. (L'Homme ne peut pas regarder en arrière ; il regarde toujours fixement en face ; elle reste toujours derrière lui) »

« Il s'aperçoit immédiatement d'elle sans la regarder (son regard est dirigé vers le haut) »

« L'Homme ne réalise pas qu'elle est partie. Pour lui, elle est là, près de sa main qu'il regarde fixement et sans relâche. »

« Il regarde d'abord sa main (lumière rouge); elle retombe, complètement épuisée ; lentement, ses yeux s'enflamment (lumière verdâtre). Son excitation croît ; ses membres se crispent convulsivement ; en tremblant, il étire les deux bras (lumière rouge-sang) ; ses yeux sont exorbités et il ouvre la bouche dans un rictus d'horreur. »

L'excès, ici, se masque en excès de conscience, et désigne d'autant plus un excès d'inconscient. Nous évoquerons après Lacan le rôle du regard comme objet  $a$ , et la conjonction de l'objet avec l'idéal du moi, ce qui constitue sans doute une des centres les plus difficiles à appréhender mais les plus actifs. Mais avant d'en venir à ces termes difficiles, il convient d'inspecter tout ce que nous pouvons savoir du réel proche de Schönberg. Nous partirons d'un épisode de sa vie, l'amitié avec le peintre Richard Gerstl, qui devait être l'amant de sa femme avant de se suicider en 1908. Il ne nous est guère parvenu de documents, car ce qui a été vécu ne l'a pas été par effet de l'art, mais le livret de *La Main heureuse*, comme déjà celui d'*Erwartung*, fait une sorte de relation hallucinée de fragments d'existence très proches de ce drame intime. Nous tenterons d'aborder ensuite le rapport de Schönberg à la peinture, et principalement à l'autoportrait, en revenant sur l'influence de Van Gogh sur Gerstl et sur Schönberg, ce qui nous amènera à explorer le sens profond du regard dans les autoportraits. Mais l'essentiel de ce que nous voudrions essayer de montrer tient au rapport très particulier que prend la conscience du regard dans la revendication de la modernité. Enfin, avec une très grande prudence, car ce n'est point là un domaine où l'on peut être très sûr de soi, nous mettrons en lumière quelques éléments d'interprétation psychanalytiques.

## I. L'« affaire » Gerstl

Nous nous contenterons ici d'en souligner quelques éléments, n'ayant fait aucune recherche historique spécifique, et de les donner tels qu'ils apparaissent dans la littérature disponible. La relation la plus détaillée peut se lire dans l'article de Robert Fleck : *La peinture de Schönberg et la modernité viennoise*<sup>1</sup>. Gerstl s'adresse à Schönberg alors qu'il a 24 ans (Schönberg en a alors 33), à la fin d'un concert, pour lui demander de faire son portrait, ce que Schönberg accepte. Les

---

<sup>1</sup> Robert Fleck, « La peinture de Schönberg et la modernité viennoise », in *Arnold Schanberg, Regards*, Catalogue de l'exposition du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris Musées, 1995, p. 16-29.

deux hommes se lient d'amitié, et on peut considérer que Gerstl a été l'initiateur de Schönberg en ce qui concerne la technique de la peinture. La relation avec Kandinsky aura probablement été dès le départ placée sur un plan plus « intellectuel ». Avec Gerstl, Schönberg fréquente *l'atelier* du peintre. Cette amitié conduira Schönberg à inviter Gerstl à partager les vacances d'été qu'il passe avec Mathilde sa femme en 1907 et 1908 à Gmunden en Haute Autriche. Il faut comparer les portraits exécutés par Gerstl en 1906, d'une part d'Arnold Schönberg, et d'autre part de Mathilde et Gertrude (leur fille), et le tableau de 1908 représentant la famille au complet. Les premiers montrent une qualité de facture très conforme à l'idéal petit bourgeois du portrait en pied tel que le dix-neuvième siècle avait pu l'hériter inconsciemment de l'aristocratie. Seule la touche dénote l'influence flagrante d'un peintre maudit qu'une exposition récente vient de faire découvrir à Vienne. Ces traits de pinceau parallèles, chargés de couleurs en pleine confrontation ne viennent-ils pas en effet de Van Gogh ? Mais s'ils s'établissent sans difficulté dans la trame des décors surchargés à la mode de l'époque, ces mêmes traits s'estompent, se lissent, se liquéfient, à l'approche des visages qui sont d'un réalisme tout à fait figuré. Rien de semblable dans le tableau de 1908, où le figuralisme même devient minimal, au profit de gestes colorés, larges et nerveux, volontairement non-décoratifs, au profit d'un abandon total de la touche à son impulsion. Il ne fait guère de doute que Gerstl disposait d'un grand talent pictural, ce qui fera défaut à Schönberg, mais Fleck souligne à juste titre que l'amitié entre les deux hommes devait aussi passer par un partage plus idéologique, que Fleck situe autour de Nietzsche et d'Otto Weininger. « L'idée de la mise en cause de l'individu comme condition préalable à toute expression authentique et comme voie d'accès au surhomme nietzschéen, est omniprésente dans la peinture de Richard Gerstl comme dans celle d'Arnold Schönberg. Cette idée se traduit notamment par l'épreuve de l'autoportrait, maintes fois répétée par Gerstl ainsi que par le musicien. » <sup>2</sup>

Cette « mise en cause de l'individu » devait aller très loin dans l'histoire des deux hommes. Gerstl devient l'amant de Mathilde. Schönberg les surprend. Mathilde part avec son amant. Schönberg menace de se suicider. Mathilde revient (grâce à l'intercession de Webern !). Jusque-là, rien qui ne soit très différent d'un banal drame conjugal très « petit bourgeois », voire « vaudeville ». Le suicide de Richard Gerstl, et surtout la mise en scène qui l'accompagne, est d'une autre nature. « Le 4 novembre 1908, ce dernier s'assied dans son atelier devant le miroir utilisé pour maints autoportraits, peut-être même pour ceux de Schönberg, se met

---

<sup>2</sup> *ibid.* p. 23.

une corde autour du cou et s'enfonce un couteau de boucher dans le cœur. La mise en scène suggère qu'il a dû observer son visage pendant son acte. »<sup>3</sup> Comparé à ce qu'a dû être le traumatisme de ces événements sur Schoenberg, et sur Mathilde, *Erwartung* et *La Main heureuse*, malgré tout ce qu'on peut y ressentir d'angoisse ou de terreur, sont des élaborations presque édulcorées. Fleck voit dans les regards peints par Schoenberg les années suivant ce drame l'effet d'un travail de deuil, mais aussi le témoignage d'un « doute particulièrement intense quant au pouvoir de communiquer [face auquel] seule la propre mise en cause de l'artiste et de son corps dans l'acte créateur semble offrir une solution. »<sup>4</sup>

## II. Le regard du peintre

Notons que cette mise en cause de l'individu par l'atteinte à son corps commence avec le romantisme du dix-neuvième siècle pour se poursuivre jusqu'à très récemment avec les aberrations du « boddy art » tels que les artistes américains l'ont, si l'on peut dire, médiatisé. Si nous prenons le temps d'analyser le cas de Van Gogh, on retrouve le même phénomène. Ce qui nous intéresse ici, c'est le rôle particulier du regard dans tout cela. Il n'est pas question en effet de comparer l'œuvre peinte de Van Gogh avec celle de Schoenberg. La fréquence de l'autportrait est frappante chez l'un comme chez l'autre. Ceux de Van Gogh ont été réunis dans un magnifique ouvrage de Pascal Bonafoux<sup>5</sup>. Sa correspondance laisse entrevoir avec une franchise terrible le pas franchi entre la vie et l'œuvre. Un des épisodes les plus tragiques de l'existence de Vincent, celui qui détermine probablement son passage irrémédiable dans la folie, encore qu'il ne nous appartienne pas ici de tracer ce genre de frontière, est sans doute le moment où il se coupe l'oreille gauche. Lisons le récit qu'en donne Gauguin, et concentrons-nous particulièrement, là-encore, sur le rôle qu'y joue le regard.

« Le soir arrivé j'avais ébauché mon dîner et j'éprouvais le besoin d'aller seul prendre l'air aux senteurs des lauriers en fleurs. J'avais traversé presque'entièrement la place Victor-Hugo, lorsque j'entendis derrière moi un petit pas bien connu, rapide et saccadé. Je me retournai au moment même où Vincent se précipitait sur moi, un rasoir ouvert à la main. **Mon regard dut à ce moment être bien puissant** car il s'arrêta et, baissant la tête, il reprit en courant le chemin de la maison.

---

<sup>3</sup> ibid. p. 24.

<sup>4</sup> ibid. p. 25.

<sup>5</sup> Pascal Bonafoux, *Van Gogh par Vincent*, Denoël, Paris, 1986.

Ai-je été lâche en ce moment et n'aurais-je pas dû le désarmer et chercher à l'apaiser ? Souvent j'ai interrogé ma conscience et je ne me suis fait aucun reproche. D'une seule traite je fus à un bon hôtel d'Arles où, après avoir demandé l'heure, je retins une chambre et je me couchai. Très agité je ne pu m'endormir que vers trois heures du matin et je me réveillai assez tard vers sept heures et demie.

En arrivant sur la place je vis rassemblée une grande foule. Près de notre maison des gendarmes, et un petit monsieur au chapeau melon qui était le commissaire de police. [Suit le récit de la mutilation par Van Gogh de son oreille et de la manière dont il la glisse dans une enveloppe pour la porter aux prostituées]

Le monsieur au chapeau melon me dit à brûle-pourpoint, d'un ton plus que sévère : — Qu'avez-vous fait, Monsieur, de votre camarade ?

— Je ne sais...

— Que si... vous le savez bien... il est mort.

Je ne souhaite à personne un pareil moment, et il me fallut quelques longues minutes pour être apte à penser et comprimer les battements de mon cœur.

La colère, l'indignation, la douleur, aussi, et **la honte de tous ces regards qui déchiraient toute ma personne m'étouffaient** et c'est en balbutiant que je dis :

— C'est bien, Monsieur, montons et nous nous expliquerons là-haut.

Dans le lit Vincent gisait complètement enveloppé par les draps, blotti en chien de fusil : il semblait inanimé. Doucement, bien doucement, je tâtai le corps dont la chaleur annonçait la vie assurément. Ce fut pour moi une reprise de toute mon intelligence et de mon énergie. » <sup>6</sup>

Quel acte exact s'apprêtait à commettre Vincent quand il fut arrêté par le regard de Gauguin ? Nous ne pouvons que le deviner. Mais ce pouvoir du regard de l'« autre » revient, dans le récit qui nous est ici donné, quand Gauguin écrit que les regards des gens assemblés « déchiraient toute sa personne ». Mais pourquoi Van Gogh s'est-il coupé précisément l'oreille ?

---

<sup>6</sup> Paul Gauguin, *Oviri, écrits d'un sauvage*, Gallimard, Paris, 1974, p. 295-297, cité par Pascal Bonafoux, op. cit. p. 158.

Le dernier autoportrait peint par Van Gogh, avant cet événement, c'est celui qu'il dédicace « à l'ami Laval » et qu'il peint vers novembre-décembre 1888. « Ah, le portrait, le portrait avec la pensée, l'âme du modèle, cela me paraît tellement devoir venir. »<sup>7</sup> Jamais les oreilles n'ont été réellement bien figurées par Vincent, mais sur ce portrait-là en particulier, une étrange mèche verdâtre vient littéralement trancher une oreille mal fichue, trop petite et plantée de travers. Simple coïncidence... les portraits suivants seront « à l'oreille coupée ».

Ce que donne à voir un autoportrait, ce n'est pas un visage, c'est le regard du peintre. Mais quand un peintre est peintre, le visage qui apparaît sur le tableau est toujours, fut-ce légèrement, de biais. C'est en cela que les autoportraits de Schönberg sont tellement singuliers. Il y va probablement d'une certaine naïveté. D'ailleurs, quand Richard Gerstl peint Gertrud, la fille de Schönberg, avec sa mère, son visage est de face et nous regarde avec une franche innocence, alors que celui de sa mère est de trois-quart. On retrouve cela chez Henri Rousseau (Le Douanier), dont on sait l'importance que lui accorde l'*Almanach du Blaue Reiter*. Mais naïf n'est peut-être pas là le terme qui convient, car au fond, les autoportraits de Schönberg, quelles que soient les maladresses de leur facture, n'ont de naïveté que celle-là. L'économie graphique de la symétrie ne doit pas nous étonner. Lui-même fera ce commentaire à leur sujet :

« C'est la seule chose que j'étais capable de faire car cela émane de ma nature, qui est aux antipodes de celle d'un véritable peintre. Je n'ai jamais vu de visages mais, parce que j'ai regardé les gens dans les yeux, j'ai vu seulement leur regard [...]. Un véritable peintre représente avec le regard, l'homme tout entier, et moi seulement son âme. »<sup>8</sup>

Comme le fait remarquer Christian Hauer, « le 26 [décembre 1908], [Schönberg] réalise à l'encre de chine un autoportrait dur et tourmenté, qui présente une similitude frappante avec l'ultime autoportrait de l'artiste — et de l'homme — maudit par excellence, exposé à Vienne deux ans plus tôt : Vincent van Gogh... ». Cet autoportrait-là, qui est sans doute celui dont justement la facture est la plus aboutie, est de trois quart. A part quelques rares profils, c'est peut-être le seul. Schönberg met l'accent, dans le témoignage précédent, sur un aspect fondamental : le regard, s'il se concentre sur lui-même, n'est-il pas là pour « dé-

---

<sup>7</sup> Lettre à Théo, Arles, septembre 1888, citée par Pascal Bonafoux, op. cit. p. 140.

<sup>8</sup> Déclaration datant de 1938 citée par Henri-Louis de La Grange, *Mahler*, Fayard, Paris, 1984, vol. 3, p. 837. Cité dans l'ouvrage d'Alain Poirier, *L'expressionnisme et la musique*, Fayard, Paris, 1995, p. 124-125.

visager », c'est à dire pour accéder à l'âme à travers, ou plutôt par delà, l'apparence charnelle ? Van Gogh écrit à son frère Théo :

« Quand nous nous reverrons, il faudra se regarder une bonne fois bien en face, les yeux dans les yeux. »<sup>9</sup>

Vincent ne fera jamais aucun portrait de son frère. Nous n'aurons de trace de leur relation qu'épistolaire. Pourtant, c'est bien en tant que peintre que Vincent considère le regard :

« Je préfère peindre des yeux humains plutôt que des cathédrales, si majestueuses et si imposantes soient-elles — l'âme d'un être humain, même les yeux d'un pitoyable gueux ou d'une fille du trottoir sont plus intéressants selon moi. »<sup>10</sup>

Le regard n'est pas, d'ailleurs, seulement le « sujet » d'une représentation, c'est le sujet même de la peinture, à tel point que la toile elle-même en est dotée :

« Tu ne sais pas à quel point il est décourageant de fixer une toile blanche qui dit au peintre : tu n'es capable de rien ; la toile a un regard fixe idiot et elle fascine à ce point certains peintres qu'ils en deviennent idiots eux-mêmes. »<sup>11</sup>

Ce regard de la toile, qui est celui de l'interrogation créatrice, interroge un insondable. Le monde qui regarde là est sans intelligence. Et il est à la fois l'intelligence suprême. Car, dans l'indécidabilité de l'âme humaine, la connaissance n'a pas le plus beau rôle.

« Je persiste à croire qu'il y a dans les profondeurs de l'âme des choses qui nous navraient si nous les connaissions. On est à certains moments tout écoeuré des hommes — y compris de son propre moi, évidemment — , et pourtant, ça ne vaut pas la peine, tout compte fait, de persister dans son mécontentement, même s'il est fondé, car on crèvera assez tôt après tout. »<sup>12</sup>

### **III. Regard et modernité**

---

<sup>9</sup> Lettre de Vincent à Théo, Dordrecht, janvier 1877 (lettre 85 en néerlandais, tome I, page 100) cité par Pascal Bonnafoux op. cit. p. 52.

<sup>10</sup> Lettre de Vincent à Théo, Anvers, décembre 1885 (lettre 441 en néerlandais, tome II, page 522) cité par Pascal Bonnafoux op. cit. p. 66.

<sup>11</sup> Lettre de Vincent à Théo, Nuenen, octobre 1884 (lettre 378 en néerlandais, tome II, page 372) cité par Pascal Bonnafoux op. cit. p. 100.

<sup>12</sup> Lettre de Vincent à Van Rappard, Nuenen, février 1884 (lettre 41 en néerlandais, tome II, page 32) cité par Pascal Bonnafoux op. cit. p. 170.

Que s'agit-il de voir, alors, si ce n'est ni ce que nous regardons ni ce qui nous regarde ? Schoenberg n'a fait que peu de portraits. Ceux de Mahler ornaient le mur en face de sa table de travail <sup>13</sup>. Parmi les très beaux textes qu'il a écrit sur ce compositeur, à qui il dédiera son *Traité d'harmonie*, et qui sera un des très rares mécènes de sa peinture, il y a ce fragment que nous ne pouvons pas ne pas convoquer ici :

« Et il nous sera toujours refusé de reconnaître cette lumière du génie aussi longtemps qu'elle sera parmi nous. Nous sommes condamnés à rester aveugles jusqu'à ce que des yeux nous soient donnés, des yeux qui sachent pénétrer le futur, des yeux qui voient plus loin que la matière, laquelle n'est qu'une image. C'est de notre âme que doit venir notre vision et nous devons en conséquence nous gagner une âme immortelle. Elle nous fut promise. Elle nous est déjà assurée dans le futur, aussi nous reste-t-il à l'acquérir afin que ce futur devienne un présent. Afin que nous vivions déjà complètement dans ce futur et non dans le présent qui n'est qu'une image et qui, comme toute image, ne peut nous satisfaire. » <sup>14</sup>

C'est là que le regard, qui avait abandonné depuis longtemps *l'observation*, n'est plus seulement regard mais *vision*. Kandinsky ne s'y trompait pas. Il exprime des choses parfaitement similaires dans l'almanach du *Blaue Reiter*, en 1912 :

« Voilà l'élément positif, créateur. Voilà le bien. *Le rayon blanc qui féconde.*

Ce rayon blanc conduit à l'évolution, à l'élévation ; derrière la matière, au sein de la matière se cache l'esprit créateur. Le voile qui enveloppe l'esprit dans la matière est souvent si épais que peu d'hommes sont en général capables de le discerner. C'est ainsi que de nos jours beaucoup de gens ne voient pas l'esprit dans la religion ou dans l'art. Il y a des époques qui nient l'esprit parce que, dans de tels temps, les yeux des hommes sont en général incapables de voir l'esprit. Ainsi en était-il au XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi en est-il aujourd'hui encore dans l'ensemble.

Les hommes sont aveuglés.

---

<sup>13</sup> cf. une photo du compositeur reproduite dans : *Arnold Schoenberg, Regards*, op. cit. p. 139.

<sup>14</sup> Arnold Schoenberg, *Le style et l'idée*, Buchet/Chastel, Paris, 1977.

Une main noire se pose sur leurs yeux. C'est la main de celui qui hait. Celui qui hait cherche par tous les moyens à freiner l'évolution, l'élévation. Voilà l'élément négatif, destructeur. *La main noire qui sème la mort.*

[...]

La force qui pousse l'esprit humain en avant et vers le haut, quand la voie est libre, est l'esprit abstrait. [...]

La joie de la vie réside dans le triomphe irrésistible et constant de la valeur nouvelle.

[...]

La métamorphose de la valeur nouvelle (fruit de la liberté) en forme pétrifiée (mur dressé contre la liberté) est l'œuvre de la Main noire. [...]

On voit ainsi qu'au fond, ce n'est pas la valeur nouvelle qui est l'élément capital, mais l'esprit qui s'est manifesté dans cette valeur. Et en outre la liberté, condition nécessaire de ces manifestations. »<sup>15</sup>

*La Main heureuse* est-elle un pendant de cette « Main noire » dont parle Kandinsky ? On commence à voir se dessiner, au delà de l'apparent manichéisme de ces propos, comment la fonction du regard intervient dans la définition même de la modernité. Mais le regard de la modernité n'est pas le regard commun. C'est un regard qui se regarde regarder. Cet aspect réflexif est frappant dans l'évolution de la pensée. Les « découvreurs » sont justement ces hommes qui désignent de l'impensé, du « ce qui était là disponible mais qui n'avait pas été vu ». Freud n'a pas « inventé » l'inconscient, et il y avait autant d'inconscient, si inconscient il y a, avant Freud qu'après, mais il l'a désigné au regard de la pensée. La réflexivité du regard, son aspect « méta », sont une constante frappante de l'art et du discours sur l'art au vingtième siècle. Depuis l'analyse des conditions phénoménologiques de l'acte esthétique, jusqu'à une pure et simple impossibilité à se sortir de cette spirale réflexive, cette sorte de fractal intellectuel vertigineux dont le langage psychanalytique de Lacan donnera peut être l'exemple le plus flagrant (même si on est plutôt, là, dans le « je m'écoute écouter parler »).

Que l'analyse de l'acte de regarder (ou écouter) soit un des moteurs premiers dans la formulation des esthétiques modernes, on pourrait en donner

---

<sup>15</sup> Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, Hermann, Paris, 1974, p. 145-146.

maints exemples. Quelques extraits de la suite du texte précédent sont extrêmement significatifs :

« L'œil dirigé sur un point (qu'il s'agisse de la forme ou du contenu) ne peut embrasser une grande surface. L'œil qui erre distraitemment sur une grande surface en perçoit l'ensemble ou une partie, mais s'accroche à des disparités extérieures et se perd dans des contradictions. La cause de ces contradictions réside dans la diversité des moyens que l'esprit actuel tire, en apparence sans le moindre plan, du stock des matériaux disponibles. Nombre de gens parlent d'« anarchie » pour qualifier l'état présent de la peinture. Le même reproche est adressé à la musique contemporaine. Ces gens croient assister, à tort, à un bouleversement désordonné. L'anarchie implique méthode et ordre — méthode et ordre non pas produits par une violence extérieure et finalement décevante, mais créés par *le sentiment de ce qui est bien.* »<sup>16</sup>

Ce sentiment ne doit pas être l'apanage du seul créateur : celui qui reçoit l'œuvre doit également le partager, et revivre, en quelque sorte, la création.

« Les théoriciens qui blâment ou louent une œuvre en partant de l'analyse des formes déjà existantes sont les intermédiaires les plus pernecieux et les plus trompeurs, car ils édifient un mur entre l'œuvre et celui qui la regarde naïvement.

De ce point de vue (souvent, hélas, le seul possible), *la critique d'art est le pire ennemi de l'art.*

*Le critique d'art idéal* serait donc non pas celui qui cherche à découvrir les « fautes », les « erreurs », les « ignorances », les « emprunts », etc., mais celui qui tenterait de sentir comment telle ou telle forme agit et qui, ensuite, communiquerait au public ce qu'il a éprouvé.

Pour ce faire, le critique devrait bien entendu posséder une âme de poète, car le poète doit ressentir les choses objectivement pour traduire subjectivement son sentiment. Le critique, en un mot, devrait être doué d'une force créatrice.<sup>17</sup>

Autrement dit, la fonction de production que l'on attribue à l'artiste se redéfinit en redéfinissant ce que doit être la réception. La notion romantique de génie

---

<sup>16</sup> *ibid.* p. 152.

<sup>17</sup> *ibid.* p. 159.

avait entamé cette fusion entre poétique et esthétique par le haut, par la transcendance. La notion concrète d'abstraction, telle que va la développer Kandinsky et toute la filiation du *Bauhaus*, tentera cette fusion par le bas, « la valeur spirituelle est à la recherche d'une matérialisation »<sup>18</sup> écrit-il dans ce même texte, mais c'est une constante qui traverse tous ses écrits.

Cela doit nous aider à comprendre le sens profond des tableaux de Schönberg, de la focalisation qu'il opère sur le seul regard. Certes, il y a un acte de naissance de la modernité, là à Vienne, dans ces premières années du vingtième siècle, mais c'est un acte qui déborde l'histoire, c'est un acte qui est l'acte par excellence de l'artiste, dès lors qu'il s'agit bien d'art et non d'artisanat, selon une distinction particulièrement appuyée au début du vingtième siècle. En ce sens, le regard de Schönberg est sur le même axe que celui de Mahler, et il embrasse « toute l'histoire de la musique allemande ». Et ce regard est aussi sur le même axe que celui de Van Gogh, sur le même axe que celui de Rembrandt...

« D'un autre côté je sentais plus ou moins inconsciemment que cette grande séparation [[entre les surfaces]] confère aux tableaux de Rembrandt une qualité que je n'avais jamais vue [jusque-là. J'avais] l'impression que ses tableaux « dureraient longtemps », et je me l'expliquais par le fait qu'il fallait que je commence par prendre le temps d'en épuiser *une* partie avant de passer à *l'autre*. Plus tard je compris que cette séparation [fixe comme par enchantement sur la toile un élément initialement étranger à la peinture et qui paraît difficilement saisissable] : le Temps. »<sup>19</sup>

Ce que l'on peut rapprocher de ces mots de Van Gogh :

« **Il faut être mort plusieurs fois pour peindre ainsi.** [...] Rembrandt sonde si profondément le mystère qu'il dit des choses pour lesquelles il n'y a pas de mots dans aucune langue. »<sup>20</sup>

Kandinsky, analysant Rembrandt avec toute l'acuité de son métier de peintre, et Van Gogh, avec ce sens aigü de l'humanité du langage, se rejoignant pour désigner dans le temps et hors du temps l'« au delà » de la peinture...

#### IV. Les paupières de l'inconscient

---

<sup>18</sup> ibid. p. 145.

<sup>19</sup> ibid p. 103.

<sup>20</sup> Van Gogh : lettre 426 en néerlandais, tome II, page 485.

« Mais l'art appartient à *l'inconscient* ! c'est *soi-même* que l'on doit exprimer ! S'exprimer *directement* ! Non pas exprimer son goût, son éducation , son intelligence, ce que l'on sait, ou ce que l'on sait faire. Aucune de ces qualités acquises ; mais les qualités *innées, instinctives*. [...] Seule l'élaboration inconsciente de la forme, qui se traduit par l'équation : « forme = manifestation de la forme », permet de créer de véritables formes [...]. »<sup>21</sup>

Ces lignes liminaires de la correspondance entre Schönberg et Kandinsky datent du 24 janvier 1911. La conscience esthétique de Schönberg peut s'y lire dans toute son acuité. On se demande par quel malentendu de l'histoire le compositeur pourra être traité (entre autre par Cocteau) de « musicien de tableau noir ». Les « qualités innées [et] instinctives » que revendique Schönberg semblent ici à mille lieues de l'ésotérisme scientifique que l'on voudra voir derrière la *série*. Cette « manifestation » que désigne Schönberg comme objectif du créateur part d'une critique « du goût, de l'éducation et de l'intelligence », d'une critique de la civilisation en somme, et, en cela, elle rejoint cette idée de rupture qui accompagne toute modernité. Elle concentre son attention sur la création de « véritables formes », ce qui rappelle le concept de modernité comme travail des relations<sup>22</sup>, à partir des rapports immanents au donné matériel des œuvres. Cependant, l'injonction faite à la forme ne l'est pas au nom d'une géométrie positive, mais par la voie d'une introspection dont la psychanalyse peut fournir une sorte de modèle théorique.

Sous quel regard est né l'art moderne ? Souvenons-nous des vers mis en musique par Schönberg dans son *Pierrot Lunaire*...

Le vin que l'on boit par les yeux  
A flots verts de la Lune coule  
...  
Le Poète religieux  
De l'étrange absinthe se soûle  
Aspirant, jusqu'à ce qu'il roule  
Le geste fou, la tête aux cieux,  
Le vin que l'on boit par les yeux !<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Schönberg-Kandinsky, *correspondance*, revue *contrechamps* n°2, L'âge d'homme, Lausanne, avril 1984, p. 13.

<sup>22</sup> Sur cette définition de moderne comme travail des « relations », entre le prémoderne qui serait celui de la « représentation » et le postmoderne celui de la « réappropriation », cf. Reiner Schürmann, « Une abstraction post-moderne », in *John Cage*, revue d'esthétique n°13-14-15, Privat, Toulouse, 1988, p. 423.

<sup>23</sup> Albert Giraud, *Ivresse de Lune*, premier des poèmes mis en musique par Schönberg dans le *Pierrot Lunaire*, 1912.

O lune, nocturne phtisique,  
Sur le noir oreiller des cieux,  
Ton immense regard fiévreux  
M'attire comme une musique !<sup>24</sup>

Cette obsession du regard vide, cette pathologie (au sens fort d'un discours sur la souffrance) du regard, au tournant de ce siècle, est certainement la marque d'un malaise pour lequel les outils théoriques de la psychanalyse nous donnent à peine un commencement d'explication. Pourtant, ce besoin d'explication est peut-être pour notre propre tournant d'hommes du vingtième siècle finissant des plus urgents. Qu'il y ait quelque pathologie civilisationnelle dans une telle obsession, c'est probablement ce qu'il convient d'analyser avec la plus grande énergie. En essayant également de comprendre pourquoi les artistes, et les hommes d'une manière générale, de cette époque, ont tenté de chercher dans le mal le remède du mal.

Ce qui devait être révélé de l'humanité au cours de ce siècle, et il faut penser à Arthaud, à Céline ou à Bataille autant qu'aux expressionnistes allemands, cette apocalypse de l'humain, s'exprimait-elle comme une fulgurance dans la turbulence de visions qui n'avaient pas osé voir et qui s'obsédaient ainsi, par une sorte de voyeurisme tragique, sur le trou noir du regard ? Ou serait-ce le trou sans fond provoqué par la « mort de Dieu » dans le regard du père qui fondait la conscience des siècles judéo-chrétiens ?

Quand Lacan fait allusion au problème de la pulsion scopique dans son séminaire sur les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, il cite un poème d'Aragon, où il dit explicitement « trouver l'écho des goûts de [sa] génération », et de son propre travail sur l'angoisse et « l'objet *a* »<sup>25</sup> :

*Vainement ton image arrive à ma rencontre  
Et ne m'entre où je suis qui seulement la montre  
Toi te tournant vers moi tu ne saurais trouver  
Au mur de mon regard que ton ombre rêvée*

*Je suis ce malheureux comparable aux miroirs  
Qui peuvent réfléchir mais ne peuvent pas voir  
Comme eux mon œil est vide et comme eux habité*

---

<sup>24</sup> Albert Giraud, *Lune malade*, op. cit.

<sup>25</sup> Jacques Lacan, *Le séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973, p. 21.

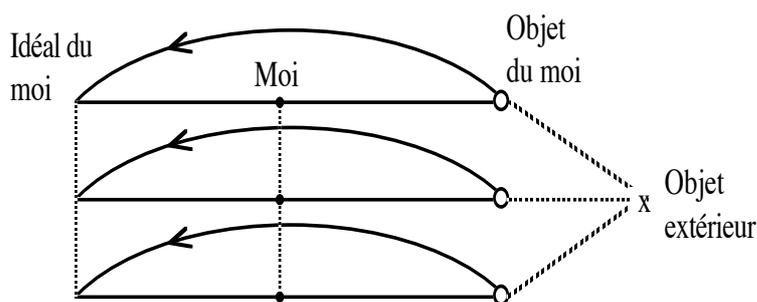
*De l'absence de toi qui fait sa cécité*

Lacan a développé plus avant une théorie qu'il ne nous appartient pas ici d'expliciter<sup>26</sup>. Simplement, et malgré ses obscurités — ou, qui sait, grâce à elles — cette théorie permet peut-être d'avancer une interprétation de l'obsession picturale de Schœnberg, et par-delà, du rapport que cette obsession entretient avec le thème de la modernité. Les autoportraits de Schœnberg ne sont en effet en rien narcissiques. Ils pointent bien plus sûrement, et ce d'autant plus qu'ils ne sont pas altérés par une technique préfabriquée, le nœud profond de la personnalité, celui où l'objet peut se confondre avec l'idéal du moi. La fusion qui s'opère alors est celle du concret et de l'abstrait, au-delà d'un symbolisme naïf, comme manifestation à l'état pur de la présence.

Mais pourquoi cette présence manque-t-elle donc tant de sérénité ? « *Je t'aime, mais parce qu'inexplicablement j'aime en toi quelque chose plus que toi — l'objet petit a, je te mutile.* » écrit Lacan dans le texte que nous venons de citer. Le projet Kandinskien de *Point et ligne sur plan*, en rejoignant l'obsession iconique de la tâche sur un plan « originel » dont la nature mentale n'échappe certainement pas à Kandinsky, décrit un autre versant de la même expérience. En effet, d'un certain

<sup>26</sup> La place que tient le regard dans la théorie psychanalytique est résumée en ces termes par Lacan, se référant au chapitre de Freud sur *Etat amoureux et Hypnose* :

*Il y a une différence essentielle entre l'objet défini comme narcissique, le i(a), et la fonction du a. Les choses en sont au point que la seule vue du schéma que Freud donne de l'hypnose, donne du même coup la formule de la fascination collective, qui était une réalité ascendante à l'heure où il écrivit cet article. Il nous fait ce schéma exactement comme je vous le représente au tableau.*



*Il y désigne ce qu'il appelle l'objet — où il faut que vous reconnaissiez ce que j'appelle le a — le moi, et l'idéal du moi. Quant aux courbes, elles sont faites pour marquer la conjonction du a avec l'idéal du moi. Freud donne ainsi son statut à l'hypnose en superposant à la même place l'objet a comme tel et ce repérage signifiant qui s'appelle l'idéal du moi.*

*Je vous ai donné les éléments pour le comprendre, en vous disant que l'objet a peut être identique au regard. Eh bien Freud point précisément le nœud de l'hypnose en formulant que l'objet y est un élément assurément difficile à saisir, mais incontestable, le regard de l'hypnotiseur. Rappelez-vous de ce que je vous ai articulé du regard, de ses relations fondamentales à la tâche, du fait qu'il y a déjà dans le monde quelque chose qui regarde avant qu'il y ait une vue pour le voir, que l'ocelle du mimétisme est indispensable comme présupposé au fait qu'un sujet peut voir et être fasciné, que la fascination de la tâche est antérieure à la vue qui la découvre. Vous saisissez du même coup la fonction du regard dans l'hypnose, qui peut être remplie en somme par un bouchon de cristal, ou n'importe quoi, pour peu que ça brille.*

(id. pp. 244-245.)

point de vue, le passage de Kandinsky vers la pure abstraction géométrique, outre qu'elle aurait pour fonction de signifier cet « au-delà » de la peinture que nous avons évoqué, marquait aussi, et en même temps, la mort de la peinture<sup>27</sup>. Par l'alchimie du regard, l'objet rejoint un idéal qui est peut-être le moi idéal mais aussi sa négation. L'invention par Schönberg de la série, cette « musique géométrique », conduisait sans doute à une semblable aporie.

## Conclusion

« Mais par-dessus tout cela plane comme une vision de la liberté. Mon rêve en tant que compositeur est de réussir immédiatement, le rêve de la « main heureuse », celui de l'écriture ininterrompue, immédiate. J'aimerais « chanter comme l'oiseau qui habite sur sa branche » dont parle un vers d'Uhland, mais nous n'habitons plus que sur les branches d'une forêt détruite. »<sup>28</sup>

Ces mots d'Helmut Lachenmann, extraits d'un article intitulé « De la composition », montrent à quel point la question de *La Main heureuse* est actuelle, combien la création demande cet envol au-delà des ruines du siècle. Au fond, il nous appartient de trouver une issue à la « malédiction » de l'artiste que la mythologie issue de la fin du dix-neuvième siècle avait érigée en gage de sincérité des vocations. Faut-il que l'œuvre d'art soit la trace de cette épreuve qu'est la construction du moi ? Reconnaître l'idéal dans le réel, c'est manifestement pour notre civilisation faire violence fondamentalement à ce que doit être la destinée. Cette violence est précisément ce qui fait la marque du vingtième siècle. Même dans ses œuvres les plus silencieuses, elle sourd par tous les pores. Je visitais il y a quelques jours l'exposition Marc Rothko au Musée d'Art Moderne. On pouvait y voir un autoportrait du peintre, une des œuvres figuratives de ses débuts. Il s'y était représenté en aveugle.

## Liste des ouvrages cités :

Bonafoux Pascal, *Van Gogh par Vincent*, Denoël, Paris, 1986.

---

<sup>27</sup> Les perforations et les lacérations que le peintre italien Lucio Fontana fera subir à la toile constitueraient en quelque sorte un passage à l'acte caractéristique.

<sup>28</sup> Helmut Lachenmann, « De la composition », *L'idée musicale*, Christine Buci-Glucksmann et Michaël Levinas (ed.), Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1993, p. 241.

Fleck Robert, « La peinture de Schoenberg et la modernité viennoise », in *Arnold Schoenberg, Regards*, Catalogue de l'exposition du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris Musées, 1995, p. 16-29.

Gauguin Paul, *Oviri, écrits d'un sauvage*, Gallimard, Paris, 1974.

Kandinsky Wassily, *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, Hermann, Paris, 1974.

Lacan Jacques, *Le séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973.

Lachenmann Helmut , « De la composition », *L'idée musicale*, Christine Buci-Glucksmann et Michaël Levinas (ed.), Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1993.

de La Grange Henri-Louis, *Mahler*, Fayard, Paris, 1984.

Poirier Alain, *L'expressionnisme et la musique*, Fayard, Paris, 1995.

Schoenberg Arnold, *Le style et l'idée*, Buchet/Chastel, Paris, 1977.

Schoenberg-Kandinsky, *correspondance*, revue contrechamps n°2, L'âge d'homme, Lausanne, avril 1984.

Schürmann Reiner, « Une abstraction post-moderne », in *John Cage*, revue d'esthétique n°13-14-15, Privat, Toulouse, 1988.