

Texte de la video sur les trois « *Portrait de facteur à fond fleuri* »

Benoit Landais

Dater les portraits de Joseph Roulin relève du casse-tête et ceux qui s'y sont attachés, depuis bientôt un siècle que la question se pose, s'y sont cassé les dents. Cela ne doit pas pour autant décourager

Vincent revendique trois effigies peintes de l'employé des postes.

D'abord le portrait attablé, *d'un facteur en uniforme bleu agrémenté d'or*, aujourd'hui à Boston, peint toute fin juillet 1888. Ensuite, tout début août, «la tête» de «mon facteur», aujourd'hui à Détroit. Elle est aussitôt brillamment copiée à la plume pour John Peter Russel. Enfin, fin novembre, surgit un troisième, celui de «l'homme», dont il peint toute la famille, tableau aujourd'hui à Winterthur.

A peine sec, le second sera apporté à Theo à Paris le 17 août par Paul Millet, un lieutenant de zouave chargé de course pour l'occasion. Le troisième a été offert dès que peint à *l'ami Roulin*, tandis que le premier, que Vincent avait d'abord souhaité *garder*, est envoyé sur son châssis dans l'une des deux caisses qu'il expédie à son frère à la veille de quitter Arles pour Saint-Rémy, début mai 1889.

Pour l'essentiel, la littérature s'accorde sur ce résumé, il ne devrait pas rencontrer d'opposition fondée.

Dater les portraits à fleurs réclame davantage de patience. La toile aujourd'hui au Musée d'Art Moderne de New York et celle conservée à la Fondation Barnes de Mérimont montent les motifs d'un papier peint à fleur que Vincent *calcule*, début janvier 1889, pour le fond de son portrait d'Augustine Roulin en *Berceuse*, motif qu'il simplifiera au fil de répliques, peintes au cours des deux mois suivants. Les fleurs de la toile du MoMa sont empruntés à la *Berceuse* de Chicago, seule à en monter d'à peu près semblables, mais les arrange un peu différemment.

Ainsi la fleur du haut emprunte sa position à celle du coin de la *Berceuse* et sa forme à celle qui s'y trouve au-dessous. Les deux à gauche de la casquette dérivent des deux à gauche de la coiffure. Celle à gauche de la barbe emprunte au groupe proche du coude. Celle du coin en bas puise dans le groupe des trois fleurs blanches. Les deux coupelles au dessus de la tête rappellent celles du bas à droite, tandis que le groupe de trois grosses fleurs est descendu du haut. Ainsi que toutes les autres, elles perdent leur tiges au passage. Les guirlandes, les nervures des feuilles ou les sorte parenthèses rangées en diagonale et emprisonnant un point clair manquent, mais elles proviennent d'une autre *Berceuse*, copie de celle de Chicago, aujourd'hui au Metropolitan de New York.

Le très beau portrait de Détroit est la source d'inspiration valant pour ces trois portraits. Le plus court chemin pour le rendre manifeste est de basculer en noir et blanc son image légèrement durcie, afin de mieux s'attacher aux formes et aux taches de lumière.

A gauche, parti sous la tempe nous trouvons du poil dru, il sera plus net dans la toile de la Barnes, mais il est également repris dans les deux autres. A droite, une mèche souple vient creuser le bord du front, ce qu'accentue la tache blanche au-dessus. Cela est estompé dans les autres, mais bien présent dans la toile de la Barnes sur laquelle le traitement de l'oreille, de la grande oreille de Roulin et des cheveux qui la couvrent, induit le vert hasardeux figurant à une ombre portée, ensuite étendue. L'ombre qui noie les rabats du col crée une zone incertaine. La vive tache blanche de la chemise sous le menton est

comblée de sombre dans la toile de la Barnes, tandis que deux taches orangées semblables la remplaceront et dans les toiles du Moma et d'Otterlo, ce qui les lie entre elles. Les paupières blanches, reprises dans les deux toiles, renforcent ce lien, tandis que le trait blanc qui couvre le haut de l'oreille à gauche ou celui qui tombe en diagonale de la casquette à droite les marient définitivement.

La mention d'une troisième source d'inspiration, la toile remise aux Roulin est nécessaire pour entrevoir le pourquoi des traits vermillon qui re-dessinent les yeux de la toile du MoMA ou ceux du visage, exagérément rougi, de la Barnes, ou bien pour en expliquer les formes cassées, au-dessus des épaules. Ou bien encore pour retrouver l'origine de la ligne des yeux très inclinée, même si, dans les trois cas, l'angle est inversé, la ligne, presque identique, penche cette fois à gauche.

Voici donc l'essentiel des innombrables ponts entre ces copies et les Van Gogh reconnus, ce sont eux qui font songer que ces toiles doivent être conservées au catalogue, malgré le pesant silence des lettres ou l'évidence que Vincent ne dispose plus de la toile de Détroit pour travailler d'après elle, au moment où il était censé les avoir peintes.

Si aucune date ne peut convenir ; si le recours à une photo noir et blanc est nécessaire pour saisir d'où viennent les incompréhensions de ces copies ; si la première *Berceuse* dont elles s'inspirent est peinte à une date où Vincent ne peut plus se copier, faute de modèle et de travail à l'atelier ; si la seconde *Berceuse* qui sert de modèle est une copie posthume ; s'il a fallu jongler avec les fleurs, s'étonner devant des yeux décalés malgré l'axe vertical du visage ; s'il a fallu appeler à la rescousse la toile de Winterthur pour comprendre la sinuosité du col ; si séparément comme ensemble les difficultés s'agrègent autour d'une physionomie changeante ; si nous trouvons, dans la barbe étonnamment frisée, une touche courbe que Vincent invente après Arles, c'est que nous sommes en face de pastiches très calculés d'Emile Schuffenecker, aussi dévoré d'ambition que modeste peintre et auteur, quoi qu'on en dise, de la copie de la *Berceuse* et de nombreux autres Van Gogh.

La toile d'Otterlo provient de sa collection. Celle de la Barnes apparaît dans son cercle étroit – chez Eugène Druet son client et ami. La troisième, apparue trente ans après la mort de Vincent, est cédée par son neveu, probablement entrée dans sa collection à la faveur de quelque échange dont on ignore les méandres.

C'est Schuffenecker qui maquille le fond de l'innocente copie achetée par son frère à Judith Gérard, la nantissant de fleurettes rappelant celle de la toile d'Otterlo. C'est lui qui, en 1903, la fait admettre par Julius-Meier-Graefe, premier à cataloguer les «Van Gogh», lequel enregistre simultanément, chez eux, un *Facteur à fond fleuri*.

Quand Schuffenecker en plein coeur de ce commerce sévit-il ?

— Après la première photo qui ne peut être prise qu'en mars 1891 lorsque le peintre Emile Bernard photographie, avec lui, un certain nombre de Vincent, juste avant que la collection de la famille ne parte aux Pays-Bas.

— Après 1894 aussi, date à laquelle la *Berçeuse* de Chicago, réclamée par Gauguin, revient des Pays-Bas où elle était en sûreté.

— Également après l'arrivée à Paris du portrait de Winterthur que Roulin laisse filer en 1899, mais nécessairement avant 1903, quand apparaît le premier *Facteur* de la série.

Il faut connaître toutes les versions pour remarquer que sur les trois casquettes d'Otterlo, du Moma et de la Barnes, une espace sépare les trois premières lettres de POSTES des trois dernières. Cette anomalie dérive de la casquette de Détroit – les deux autres POSTES de Vincent ne séparent pas ainsi les lettres.

La signature montante de la Barnes trahit elle aussi sa source, elle est la reprise de celle de la *Berçeuse* du Met et matinée de celle de Chicago qui en était déjà le modèle.

Il manque peut-être un maillon, une petite répétition de la *Berçeuse*, vendue tardivement par Jeanne Schuffenecker a pu servir de galop

d'essai intermédiaire. Elle fut récusée l'année suivante et il n'en existe malheureusement pas de reproduction connue.

Pour la petite histoire, Jacob Bart de la Faille, l'auteur du premier catalogue, manifestement désorienté, a cru, sur le tard, que le tableau de Detroit, pourtant exemplaire, n'était pas de Vincent.

Si son opinion avait prévalu, on aurait peut être perdu la faculté de montrer comment – insulté par l'immense talent – la médiocrité s'y prend pour prétendre l'égaliser.