

DOCUMENTS

Laboureurs

DOCUMENTS POUR COMPRENDRE
L'ÉCHEC DE LA VENTE DE 2003

pages 2 à 38

ANALYSE DE 1999
ET LES CRITÈRES DE VAN DANTZIG

pages 1 à 36

UN SUJET POUR VINCENT
ET DONNÉES D'ARCHIVES

pages 77 à 82

LES DIFFÉRENTS LABOUREURS
RETENUS AU CORPUS

pages 83 à 90

LA PISTE ANTON MAUVE

pages 91 à 95

BENOÎT LANDAIS

Documents et commentaires pour
comprendre l'affaire des

Laboureaux

.

Benoit Landais

L'homme qui acquiert les *Laboureaux* en 1991 – peu après le boom qui a suivi la vente des (faux) *Tournesols* en 1987 et l'agitation autour du centenaire de la mort de Vincent n'est pas un vague chineur, mais chercheur expérimenté et méthodique.

Il assiste occasionnellement pour des déballages la figure du carreau de Montreuil, qui lui vend ce tableau qui ne lui appartient pas en propre. Nulle innocence de la part du vieux marchand, le tableau a été soumis à des experts – dont on ignore tout – ils ont écarté l'éventualité qu'il s'agisse d'une oeuvre authentique. Les dix mille francs qu'il demande au jeune chineur enthousiaste approchent ce qu'il peut espérer de mieux pour ce qui est regardé comme « un faux van Gogh ». Persuadé de réaliser l'affaire de sa vie, le chineur emprunte et acquiert le panneau.

Il s'adresse ensuite à divers experts et possibles vendeurs avant d'apprendre que seul l'avis du musée Van Gogh importe. Il adresse une photo au musée, puis s'entend dire au téléphone par Han van Crimpen, alors conservateur des peintures, que le panneau est « intéressant ». Le conservateur lui conseille de prendre contact pour une expertise en bonne et due forme. La chose sera faite, avec envoi de diapositives et de tirages, le 26 mars 1992. Une relance aura lieu, via un cabinet notarial le 3 juillet, suivie d'une nouvelle relance téléphonique à l'automne.

Van Crimpen est en disgrâce pour avoir acheté en 1984 avec son directeur une *Vue d'Amsterdam* le seul “van Gogh” jamais acquis “régulièrement” par le musée et se révélera être faux. Il ne reviendra pas à van Crimpen, affecté dans un autre musée de donner son avis, mais au “responsable de la recherche et des dessins” de la nouvelle équipe surgie de nulle part mise en place par le nouveau directeur Ronald de Leeuw venu remplacer Johannes van der Wolk son prédécesseur recasé au musée van Gogh d’Otterlo. Sjraar van Heugten, enverra ses conclusions le 9 octobre 1992 :

Notre conclusion après l'examination des diapositives que vous avait nous envoyé est que le tableau dont vous êtes le propriétaire n'est pas peint par Vincent van Gogh. Cet oeuvre est une falsification par un artiste assez capable, mais le style de Van Gogh est plus audacieux que le style du falsificateur. La signature n'est pas convaincante.

Je regrette que je n'ai pas des meilleures nouvelles et je m'excuse mille fois pour le délai inacceptable de notre conclusion.

*Veuillez agréer Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués,
Sjraar van Heugten Research Curator.*

Il est pas seulement maladroit de déclarer – après avoir regardé une photo – qu’une signature n’est « pas convaincante », la faute est manifeste. D’abord parce qu’il est périlleux de juger de loin, parce qu’une signature ne peut être qu’authentique ou fausse, ensuite parce que si la peinture est une *falsification* la signature est fatalement fausse, enfin, lorsqu’on admet un doute (*signature pas convaincante*) » on ne peut être formel sur le rejet et il est impératif, du fait de l’obligation de moyen faite à tout expert, de voir l’oeuvre.

L’abus que ce rejet constitue est d’autant plus net que l’on a au moins entrevu et l’ombre de Vincent (un falsificateur) et une relative qualité.

L’imposture est que cette sorte d’opinion prétende avoir valeur d’expertise. Une expertise doit être argumentée pour être critiquable et sans autre argument que « le style audacieux de van Gogh » il n’y a pas de critique possible, sauf à dire que c’est sans fondement puisque «van Gogh» n’est pas une entité qui aurait d’un bout à l’autre de son activité de peintre un style audacieux reconnaissable – il faudrait au moins suggérer une date pour que l’audace présumée ait un sens. A titre d’exemple, on peut rappeler que des années après cette opinion, Louis van Tilborgh déclarait dans un

documentaire, devant des oeuvres des débuts de Vincent «*nobody would say that it is by van Gogh*».

La responsabilité de cette imposture incombe à l'état néerlandais qui laisse un conservateur (sans moyens ni temps et personnellement mal équipé) faire un travail étranger à son emploi (s'occuper des collections et de son musée), travail pour lequel il n'a ni qualité, ni formation (il n'est «expert» que par abus et confusion entre l'histoire de l'art et l'expertise).

Au demeurant il ne s'agit pas d'une expertise. Pour se prémunir contre d'éventuelles conséquences fâcheuses d'une appréciation erronée, la réponse de van Heugten précise en note les « conditions » :

Conditions Toute information et toute conclusion se rapportant à des objets d'art qui sont fournies, à la demande de leur propriétaire, par le Musée National Vincent van Gogh, résultent des recherches faites par l'historien de l'art lui-même. La lettre contenant de tels renseignements, ne peut jamais considérée comme un rapport d'expertise issu par le musée. En aucune manière, le musée ne peut être tenu aux conséquences de ce service gratuit.

La clause est elle aussi abusive. Tout avis d'expert fait, du seul fait de son existence, par définition partie de la qualité substantielle de l'oeuvre. L'opinion-expertise émane du musée engageant sa responsabilité : papier à en tête, « Notre conclusion [...] est que le tableau [...] n'est pas peint par Vincent van Gogh », n'est pas un pluriel de majesté ou de modestie et présentation de Van Heugten comme « *research curator* ». Le musée regardera d'ailleurs par la suite comme une authentique expertise ce qui ne pouvait censément n'être *jamaïs considérée comme un rapport d'expertise issu par le musée*. Le courrier du 21 juillet 1999, adressé par le responsable des collection du musée au propriétaire, après signature d'un *contrat d'expertise*, dira par exemple : *We told you at the time that it is our opinion that the work in question is not to be attributed to the artist Vincent van Gogh*. Le directeur écrira au commissaire-priseur, au moment de la mise en vente à Bordeaux : *“let me make it absolutely clear that our opinion about this work remains the same as that communicated to the owner on several occasions in the past.”*

Persuadé que son tableau ne peut que convaincre, le propriétaire tente de prendre contact avec des spécialistes et le marché, mais il se heurte partout à la même réponse, sans certificat du musée, il n'est pas possible

de mettre en vente. Le musée bénéficie notoirement d'un monopole de fait des expertises et le cultive par divers biais, en cautionnant les ventes publiques (remerciements par les maisons de vente ou expertise directe du musée comme pour la vente aux enchères du *Jardin à Auvers* en 1992, par exemple) Il intervient parfois de manière clandestine pour faire la police du marché (comme lors de l'annulation de la vente d'une *Moisson* à la TEFAF de Maastricht en 2001).

Faute d'autre solution le propriétaire reprend contact avec le VGM, en 1995. L'expertise de tableaux appartenant à des tiers n'est pas une priorité et les courriers du 18 avril et du 10 juin réclamant expertise resteront sans réponse (les deux derniers directeurs du Musée confirmeront l'un et l'autre que ce travail n'est qu'une activité connexe de ses conservateurs, Leighton précisant dans une déclaration au NRC : "Ne travaillent ici qu'un seul conservateur de peintures et un conservateur des dessins, plus des assistants.") Répondant à une troisième sollicitation, Louis van Tilborgh, le responsable des collections, joint, le 6 novembre 1995, à sa lettre-type, le contrat-type dont le musée s'est doté pour ses "Expertises" :

VAN GOGH MUSEUM

Amsterdam, 6 November 1995

Corr. nr: LT/mk/B1174.95

Re. : expertise

Dear Mr. XXX

Thanking you for your letters on the subject of the work of art in your possession, we inform you that, at the request of private persons, the Van Gogh Museum assesses works of art on their authenticity.

The appraisal is subject to some conditions. These conditions are laid down in this letter and in an agreement to be signed by you. This agreement in duplicate is enclosed with this letter. The appraisal will only be made when you have signed and returned both copies of the agreement to me. The agreement is to be signed by the owner of the relevant work of art. If it is signed by a representative of the owner, a letter from the owner authorising the representative to sign the agreement should be attached.

On receipt of the copies of the agreement signed by you, one copy signed by me will be returned.

Your identity will not be revealed to third parties without your consent thereto in writing.

In the interest of the appraisal I request you to enclose a photocopy of any documentation in your possession concerning the relevant work of art. Regardless of the result of the appraisal, the Van Gogh Museum will keep this material (including photographic material) for its research files, without any expenses being refunded.

It may not be possible to give a definite judgement of the work on the basis of the documentation material alone. In that case you may be requested to have the work transported to Amsterdam for inspection. Haulage charges and insurance shall be for your account. Before the Van Gogh Museum can take receipt of the work of art, we should have received evidence of insurance for transport and for the period it is held by us.

So as to enable us to be of service to you as soon as possible, I request you to sign and return the enclosed copies of the agreement as soon as possible. In principle, you may receive the assessor's report within three months from receipt of the signed agreements. If you have not returned the signed agreements within three months from the date of this letter, your request will be deemed to have been withdrawn.

Yours faithfully,

Louis van Tilborgh

Keeper of Collections

Le contrat dit :

VAN GOGH MUSEUM AGREEMENT

The undersigned:

1. *The Van Gogh Museum, established at Amsterdam, for the purposes of this document represented by the director, to be called hereinafter: the 'Museum', of the one part*

and

2. *resident at* *being the*
owner, to be called hereinafter the 'Owner', of a painting/ pastel/ drawing/
aquarelle bearing the title *dimensions cm, to be called hereinaf-*

ter the 'Work', of the other part;

considering:

that the Owner has requested the Museum to pronounce a judgement on the authenticity of the Work;

that the Museum has declared that it is prepared to pronounce a judgement on the authenticity of the Work subject to the conditions laid down in this agreement and in the covering letter from the Museum to the Owner dated ;

agree upon the following:

1. The Museum shall study the materials made available by the Owner for the purpose of pronouncing a judgement to the Owner on the authenticity of the Work, to be called hereinafter the 'Judgement'. When the appraisal required at the discretion of the Museum has been completed, the Museum shall notify the Owner of the Judgement in writing. Except for transport charges and insurance in case that the Work is to be inspected, the appraisal shall be free of charge to the Owner.

2. The Museum shall have the right to retain the materials (including photographs) made available by the Owner without refunding any expenses and furthermore to multiply and/or publish such materials.

3. The Museum shall be obliged to exercise reasonable care in its appraisal, but the Museum does not guarantee that its Judgement is correct.

4. In case of any deficiency in its performance, the Museum shall not be liable for any damage caused to the owner resulting therefrom, irrespective of the manner in which or the person by whom such damage was caused, except in case of wilfulness or gross negligence on the part of the Museum.

5. The owner guarantees to the Museum that he is the sole owner of the Work, excluding other persons.

6. Verbal pronouncements regarding the Work made by the Museum or its employees shall be void.

7. The Judgement is exclusively intended for the Owner personally. The Owner shall indemnify the Museum and its employees against any claims from third parties on the Museum and/or its employees which are based on or are related to the Judgement or the activities of the Museum.

8. Dutch law shall be applicable to this agreement. Disputes shall be

exclusively submitted to the competent court in Amsterdam.

Agreed, drawn up in duplicate and signed

at Amsterdam at

The director

on his behalf,

Louis van Tilborgh Keeper of Collections Van Gogh Museum

Signé par le propriétaire le 16 janvier 1996 le contrat ne sera contresigné par le conservateur que le 31 juin. Cela montre bien le caractère formel du document destiné, comme le confiera le directeur du musée à Martin Bailey, journaliste au *Art Newspaper* à éviter d'éventuels procès.

Van Tilborgh qui avait promis : *“Je veillerai à ce que vous ayez une réponse aussi rapide que possible.”* aura cependant eu le temps de mesurer juste après l'échéance des trois mois “en principe” promis que voir le tableau s'avère nécessaire. Il adressera au propriétaire pour l'en avertir le 18 avril, la lettre revint au musée pour erreur d'adresse et fut retournée le 21 mai. Un accord sera trouvé le 26 août pour que le musée puisse voir le tableau à sa demande le 15 octobre... cinq ans après le premier contact.

Le temps nécessaire à l'examen par le musée est lui-même variant et varié. Le fait du prince se laisse visiblement comprimer. On lisait dans le courrier du 18 avril :

*Amsterdam, 18 April 1996 / Corr. nr : mk/BU304.96 / Re. :
expertise*

Dear Sir,

In order to form an opinion about the work of art in your possession, it will be necessary to examine the painting. Could you please inform us whether it is possible to ship the work to Amsterdam for our inspection? The costs of transportation and insurance are for your account.

If you decide to send the painting, please contact Martine Kilburn at this office about the arrangements. Please note that the painting might have to stay here for a number of days.

Yours sincerely,

Louis van Tilborgh, Chief curator

Selon le courrier du 28 août une petite journée fera l'affaire:

VAN GOGH MUSEUM

Amsterdam, 28 August 1996

Dear Mr. XXX

Herewith I would like to confirm our appointment with you for 15 October 1996. You will be bringing us a painting for examination. This examination will take one day. You may pick up the painting at the end of the afternoon or on the following morning.

You will receive a receipt for the work, which will be placed in our vault, also during the examination.

Martine Kilburn

Secr. Collections

Réclamer de voir la peinture pour pouvoir se prononcer constitue un blâme de l'expertise précédente qui s'était dispensée d'examen physique et soulève un problème de fond. Chacun sachant que l'expertise de Van Heugten (inférieur hiérarchique réputé moins compétent) a empêché que la peinture ne soit présentée comme une oeuvre authentique de Vincent, si le musée concluait, cette fois, à l'authenticité, (autrement dit que van Tilborgh se déjugait, puisqu'il cautionnait nécessairement les conclusions de Van Heugten) le préjudice subi par le propriétaire serait *ipso facto* évident et ouvrirait droit à réparation. C'est l'une des raisons qui font que le code de déontologie de l'*International Council Of Museum* (ICOM) interdit explicitement au conservateurs de musée de faire des expertises d'oeuvres en mains privées, soulignant l'anomalie de la pratique du musée van Gogh.

Van Tilborgh se dispensera de rédiger l'expertise promise, malgré de nouvelles relances. Entre temps le propriétaire a contacté le spécialiste français Pascal Bonafoux qui pense le tableau authentique, mais qui sera très prudent dans ses déclarations écrites. Le 25 janvier 1997 il écrit : "une attribution de cette peinture au peintre Vincent van Gogh semble pouvoir être envisagée. Cette hypothèse qui impliquerait que cette oeuvre ait été peinte dans le cours de l'année 1884 demande à être vérifiée par toutes les analyses scientifiques et tous les examens stylistiques indispensables".

L'approche est vague, aucune analyse scientifique permettant de conclure à une oeuvre de 1984 ne saurait exister et il n'est pas précisé quels "examens stylistiques" seraient indispensables, ni qui serait en mesure de les mener. Le lien à l'année 1884 est par ailleurs une erreur, Vincent ne peut avoir pour des raisons de style, de choix de sujet, etc. peint cette oeuvre qu'en 1883.

Le 11 septembre 1997, Pascal Bonafoux précisera sa position dans un nouveau courrier.

Cher Monsieur,

le 25 janvier dernier je vous confirmais que l'étude que j'ai menée à propos de votre tableau représentant des laboureurs (45x30 cm), en fonction des documents photographiques dont j'ai pu disposer permet d'envisager une attribution de cette peinture sur bois au peintre Vincent Van Gogh.

La comparaison avec des oeuvres réalisées à Nueunen entre décembre 1883 et novembre 1885 est décisive tant en ce qui concerne les peintures qu'en ce qui concerne les dessins. Par exemple la thématique des peintures F19, F41, F42, F96, F97, E129a, F147, F172 et F 184 (les numéros ici cités sont ceux du catalogue de la Faïlle) est la même. Les dessins F 1035a, F 1096recto, F 1141, etc. concernent le même thème du travail aux champs. Les peintures F 177, F 185, F 195, F 196, F 202, F 210 sont, comme l'oeuvre que vous m'avez soumise, peintes sur bois. Enfin les signatures des peintures F 83 et F 45 sont très comparables et de dimensions souvent très proches. La charrue que représente encore le dessin F 1142 daté d'août 1884 invite à envisager une même date pour votre tableau. Par ailleurs l'examen de la facture et des couleurs mises en oeuvre pour la réalisation de cette peinture interdit de repousser immédiatement l'attribution à Vincent Van Gogh.

Les études scientifiques à propos des pigments que vous m'avez communiquées démontrent en outre que cette peinture a été peinte au XIXe siècle.

L'ensemble de ces éléments thématiques, stylistiques et scientifiques ne peut, me semble-t-il, que vous conduire à soumettre cette oeuvre à une expertise qui confirme l'attribution à Vincent Van Gogh. Vous le savez, je vous en ai informé lors de nos conversations, je ne peux, en dépit de la connaissance que je crois avoir de l'oeuvre de Van Gogh, prétendre au titre d'expert si vous deviez faire le choix de mettre cette oeuvre en vente publique. Je reste, cela va sans dire, à votre disposition pour vous conseiller.

Veuillez agréer, cher Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.

Ce courrier sera transmis au musée van Gogh qui ne réagira pas. Le 23 novembre, le propriétaire adressera un courrier au Ministre de la Culture des Pays-Bas, mais, le musée van Gogh ayant été émancipé de la tutelle de l'état en 1994, le directeur du patrimoine culturel répondra :

Uw brief van le 23 novembre 1997

Ons kenmerk DCE/97/38106

Onderwerp

La possible attribution à Vincent van Gogh d'un tableau

Chèr monsieur,

Comme suite à votre lettre je vous informe qu'aux Pays-Bas le ministre de la Culture n' a pas de compétence dans le domaine de la reconnaissance des tableaux. Pour cette raison je ne peut pas intercéder en votre faveur auprès les autorités du musée van-Gogh, étant une fondation indépendant.

Quant à ce sujet, je vous conseille de vous adresser dorénavant directement à m. van Tilborgh, conservateur des collections du musée van Gogh.

Directeur du Patrimoine Culturel

drs C. van 't Veen

Ce courrier est à rapprocher de celui du 3 novembre 1995 dans lequel le même responsable du Patrimoine endossait, indirectement, la responsabilité des conclusions du Musée d'Etat (Rijksmuseum) Vincent van Gogh en transmettant le courrier et en garantissant une réponse.

Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen

Uw brief van 14 octobre 1995

Ons kenmerk DGCZ-DCE-U-955680

Rijswijk, 3 NOV. 1995

Onderwerp : la possible attribution à Vincent van Gogh de votre tableau

Cher Monsieur XXX

Votre lettre du 14 octobre 1995, en ce qui concerne la possible attribution à Vincent van Gogh de votre tableau a retenu toute notre attention.

J'ai le regret de vous informer qu'aux Pays-Bas le ministre de la Culture n'a pas de compétence dans le domaine de la reconnaissance des tableaux.

Votre lettre est transmis aux autorités du Musée National Vincent van Gogh. De leur part vous recevrez une réponse sur vos questions dans les plus brèfs délais.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.

Le directeur du patrimoine culturel,

drs. C van 't Veen.

Le 5 mars 98 un rappel réclame au Musée d'honorer l'expertise. Pas de réponse. Le 27 décembre 1998, le propriétaire demande un rendez-vous. Le 19 mai 1999 après m'avoir contacté, le propriétaire adresse une longue lettre au nouveau directeur du musée récapitulant l'affaire.

Ce courrier provoquera la réponse à laquelle le musée s'était engagé, mais qu'il avait négligé de donner jusqu'alors:

Amsterdam, 21 July 1999

Corr. Nr.: EU/1668.4.99/eh

Re: authentication

Dear M. xxx

Duly observing the conditions stipulated in the agreement dated 31 January 1996 and the conditions stipulated in my letter dated 6 November 1995, I inform you of the following.

I apologize sincerely for this very, very late reply, but I have been absent at the museum for some time now and only returned recently to my old desk again.

There must have been a misunderstanding. We told you at the time that it is our opinion that the work in question is not to be attributed to the artist Vincent van Gogh, and we certainly did not make this subject to the results of Mr. Bonafoux's analysis. As we pointed out to you, in comparison with Van Gogh's works, the brushstroke of your picture is too small, not vigorous enough. Furthermore, the paintlayer does not show much impasto; the start of the brushstroke is in general threadbare, fluffy, and this is not akin to Van

Gogh's way of painting.

The report of Mr. Bonafoux contains nothing to make us change our minds. Ploughing was a popular theme in the second half of the nineteenth-century, and the theme alone does not mean that the picture should be attributed to Van Gogh. As to the support: indeed, he painted some works on wood, but so did others. In addition it is good to point out that Van Gogh painted less on wood than is generally assumed. The information on the supports of van Gogh's paintings given in De la Faille's oeuvre catalogue should always be verified, and the comparison with F 185 and F 202 in the report of Mr. Bonafoux is therefore an unlucky one. The former is painted on paper (on panel), the latter on canvas.

I am sorry to disappoint you.

Yours sincerely

Louis van Tilborgh

Curator of Paintings

Il y a là en concentré la “méthode van Tilborgh”. Faire comme s’il honorait le contrat passé.

Avancer le faux prétexte d’une absence (année sabbatique) qui ne saurait justifier pas les trois années de retard.

Inventer un malentendu dont personne n’est responsable.

Faire comme si la position du musée demeurerait la même.

Répéter les arguments — en évacuant l’erreur disant qu’il s’agissait d’une falsification (chose dont il serait bien incapable de justifier... pour préférer *ne doit pas être attribuée à...*).

Inclure élément nouveau « touche trop courte » (qui est aisément réfutable) en faisant comme s’il avait déjà été évoqué, pour pouvoir arguer de la continuité.

Ajouter un argument gravement faux qui est son cheval de bataille *l’impasto* (en fait la charge de peinture est très variable chez un Vincent parfois très économe, il le dit, a toujours un sens et dépend largement du support ; une huile de Vincent sur un support lisse est moins chargée.)

Inventer une incompatibilité de touche (alors qu’il est irrecevable

d'évoquer une seule touche sans parler de sa fonction, sans la lier à la volonté de l'artiste et au dessin qu'elle produit).

Se saisir du faux prétexte d'une erreur dépourvue de sens, celle de Bonafoux qui ne change strictement rien au fond (la seule question qui pourrait avoir un sens serait d'exclure que Vincent ait peint sur bois).

Soulever une fausse question – peindre des travaux des champs est usuel – pour pouvoir inverser la logique puisque c'est usuel Vincent peut avoir saisi ce sujet qu'il mentionne a maintes reprises.

La question n'est pourtant pas de se demander si les *Laboureurs* ont été peints par n'importe qui, mais de savoir si des arguments s'opposent au fait qu'ils aient été peints par Vincent. Enfin, et c'est évidemment le plus grave, prétendre solder un accord pour une expertise en servant une "opinion".

L'habileté de la réponse consiste également à ne tenir aucun compte de ce qui était inclus dans la lettre du propriétaire et qui provoquait l'exhumation du dossier enterré. Le propriétaire avait écrit :

J'ai soumis les *Laboureurs* à Benoit Landais qui s'est engagé à rédiger une étude dont il m'a déjà communiqué les grandes lignes. Il considère les *Laboureurs* comme parfaitement conforme à ce qu'il connaît de l'oeuvre de Van Gogh, tant pour la facture, que pour l'habileté, le type de sujet le traitement de la perspective, les choix coloristes ou la composition. Il a également découvert une éventuelle piste de provenance. Il m'a indiqué qu'à la mort du marchand Julien Tanguy il restait chez lui neuf oeuvres de van Gogh dont une avait pour seule définition "panneau". Personne n'a jusqu'ici été capable de dire ce que ce panneau représentait. Pour Landais une oeuvre en dépôt chez Tanguy doit logiquement figurer dans l'inventaire dressé à la mort de Theo. Or il dit qu'un mystérieux tableau de *Laboureurs* est enregistré dans cette liste sous le numéro 276, qu'une dizaine de numéros encadrant ce numéro dans la liste ont été confiés à Tanguy et qu'il n'existe, ni autre candidat "*Laboureurs*", ni d'autre panneau susceptibles d'occuper la place. Nous avons donc, d'une part, un tableau de *Laboureurs* et un panneau repérés pour la dernière fois à Paris en 1894 qui manquent à l'appel et, d'autre part, un panneau acheté à Paris montrant des *Laboureurs* signés Vincent et correspondant à sa fac-

ture. Il ne faudrait sans doute rien en conclure si le panneau que je détiens n'était pas typique du style de van Gogh, mais, compte tenu du nombre de caractéristiques allant toutes dans le même sens, sans qu'aucun argument ait été avancé contre l'authenticité de l'oeuvre, il semble qu'une seule conclusion s'impose.

De plus, un juriste m'a fait valoir qu'en droit français (mais il me disait supposer que le droit hollandais devait être fort voisin), une oeuvre est présumée authentique si sa signature est réputée contemporaine et conforme aux habitudes de l'artiste. Dans ces conditions, une expertise menée avec *reasonable care* qui ne conclurait pas à l'authenticité devrait apporter la preuve, ou un faisceau d'arguments réels et sérieux, permettant de soutenir la thèse d'une falsification."

A n'en pas douter, ces éléments vérifiables, tant pour l'obligation d'argumenter un rejet du fait de la présomption d'authenticité à laquelle conduit une signature sur une oeuvre globalement cohérente, tant pour la nécessité de vérifier une piste de provenance soulevée, que pour l'exigence de demander la consultation d'une étude en cours d'écriture changeaient la donne. La réponse apparaît clairement comme une esquive et prive durablement de l'argument de "travail sérieux", dans la mesure où une expertise digne de ce nom suppose à qui statue une obligation de moyen et *a minima* un devoir de s'informer.

La demande d'argumentaire précis justifiant l'opinion émise, adressée le 5 mars 2000 se heurtera à la circulaire que le musée adresse afin de éconduire les insistants :

Amsterdam, / 21 July 1999 /*

Corr. Nr.: EU/1668.4.99/eb / Re: authentication

Dear Mr. XXX,

Referring to your letter of 5 March 2000, we inform you of the following.

You have asked us to assess a work of art in your possession and we gave you our opinion. We have read all the information you sent us and have come to the conclusion that we have nothing more to add to our view. Of course you are entitled to have a different opinion.

Yours sincerely,

Louis van Tilborgh, Curator of Paintings

La fausse date du 21 juillet 1999 révèle le coupé-collé du courrier du 21 juillet 99 et témoigne du caractère automatique de la fin de non-recevoir que le musée oppose.

Après cette généreuse autorisation d'avoir une autre opinion – qui garantit que l'expertise du musée n'est qu'une opinion – et mon étude détaillée le commissaire-priseur était en droit de ne pas regarder la conclusion du Musée van Gogh comme autre chose que l'émission d'un avis inconsistant, variable, artificieux et sans appel.

En douze ans, à tout le mieux, hors la négligence jamais démentie, trois pauvres lignes témoignaient d'un travail de quelques instants et rien de fondé n'était opposé à l'authenticité.

Le propriétaire décide en 2003 de confier son tableau au commissaire-priseur Eric Le Blay qui annonce sa mise aux enchères publiques le 13 décembre.

Contrairement à ce qui sera largement reproduit dans la presse, le commissaire-priseur n'a pas caché l'opinion du VGM, en témoigne le bulletin du 28 novembre de l'Agence France-Presse :

Le commissaire-priseur bordelais Eric Le Blay présente, vendredi à Bordeaux, le tableau "Laboureurs" (1883) (Photo Patrick Bernard/ AFP)

Un tableau attribué à Vincent Van Gogh mais contesté par certains experts va être mis à prix à deux millions d'euros le 13 décembre prochain au cours d'une vente aux enchères exceptionnelle organisée à Portets, un petit village de Gironde.

Ce tableau impressionniste qui représente des laboureurs dans un champ est signée du seul prénom de "Vincent" et date, selon les experts, de 1883.

Son propriétaire, à l'époque gardien au musée du Petit Palais à Paris, l'a déniché en 1991 sur le marché aux puces de Montrenil et payé moins de 1.500 euros.

Ce jour-là, "cet amateur éclairé et fêru de ce type de peinture tombe en arrêt" devant une petite huile sur bois (30,5 cm sur 45,8), raconte avec en-

thousiasme Eric Le Blay, le jeune commissaire-priseur bordelais responsable de la vente.

Le chineur l'époussette, découvre la signature +Vincent+ en bas à gauche, rentre chez lui faire des recherches et, persuadé d'avoir trouvé un authentique Van Gogh, revient l'acheter.

Commence alors une longue et âpre bataille pour faire authentifier le tableau qui a été daté par analyse scientifique des pigments de peinture.

"Étant un particulier, il a connu de nombreux déboires car il a eu du mal à s'adresser aux bonnes personnes et a failli se faire voler le tableau", explique Eric Le Blay qui l'a rencontré pour la première fois il y a six mois.

Le jeune commissaire-priseur est lui-même persuadé qu'il s'agit du tableau intitulé "Laboureurs" que Van Gogh évoque dans des lettres adressées à son frère Théo et dont on a perdu la trace à la fin du 19ème siècle.

Pour lui, aucun doute: "C'est fatalement celui-là".

Pourtant, le musée Van Gogh, une référence pour les oeuvres du peintre à l'oreille coupée, ne reconnaît pas la toile. Plusieurs experts, contactés, n'ont pas donné d'avis officiel et de grosses maisons de vente anglo-saxonnes, comme Christie's, n'en ont pas voulu.

Benoît Landais, un expert français installé aux Pays-Bas, spécialiste de celui qu'il appelle "Vincent" cautionne cependant son authenticité. "Le jour où le propriétaire me l'a montré, je lui ai dit: c'est un vrai et il sera facile de le prouver", se souvient l'expert, joint par téléphone par l'A.F.P.. Pour lui, "c'est un Vincent, cela ne fait aucun doute".

Dans son rapport d'expertise qui souligne la "conformité de la signature" et juge "l'hypothèse du faux caduque", Benoît Landais attribue le tableau à "la période de Drenthe". Van Gogh avait séjourné dans cette région du nord des Pays-Bas entre septembre et décembre 1883, ce qui correspond aux datations des pigments, avec un style et des thèmes similaires à ceux des "Laboureurs".

Persuadé de la valeur de sa trouvaille, le propriétaire qui vit désormais à Bordeaux, espère en tirer plus de trois millions d'euros. Cet homme d'une quarantaine d'années, qui désire garder l'anonymat le plus complet espère pouvoir grâce à cette vente arrêter de travailler et réaliser un vieux rêve : se

consacrer à la peinture.

Dès lors, la protestation du musée van Gogh contre une prétendue *misrepresentation* de sa position n'avait pas lieu d'être. Le musée ne pouvait rien revendiquer d'une part parce que l'opinion de 92 n'était pas une expertise, d'autre part parce que la seconde qui la déclarait infondée (voir le tableau était déclaré indispensable) précisait au point 7 du contrat que la conclusion n'était pas publique : « 7. *The Judgement is exclusively intended for the Owner personally.* », ce qui, *de facto* interdisait de faire publiquement état de l'opinion du musée.

Quatre courriers du directeur du Musée van Gogh en crise d'autorité (11 décembre ; 15 décembre ; 12 janvier et 6 février) vont néanmoins refléter l'intention du musée de s'opposer à la vente. Avertissement aux propriétaires qui tenteraient de mettre en vente une oeuvre dont le musée n'aurait pas reconnu l'authenticité, ils montrent l'intention du musée de contrôler le marché :

Leighton-Le Blay 11 décembre 2003

VANGOGH2003 150 VAN GOGH MUSEUM

FAX TRANSMISSION

To: Hôtel des Ventes des Graves

Attn: Eric Le Blay

From: John Leighton

Dear Mr. Le Blay

Mr Stolvijk has passed me your email of 10 December.

The painting that you intend to auction has been examined here in the past and the owner is well aware of our opinion. Since our last communication with the owner we have neither seen nor heard of any evidence which would cause us to alter this opinion.

However, if the owner of this picture would like to write with a specific request then, subject to our usual conditions, we would be happy to check whether there is any substantive new information that we can usefully examine and comment on. We can also check whether new research here has any bearing on the case. However you will appreciate that we cannot carry out this

work at short notice.

Furthermore it has been brought to our attention that you have been informing the press that you have not received any official statement from the Van Gogh Museum contesting the authenticity of this work. You are also quoted as having said that you received the fax from us yesterday in which we do not challenge this attribution.

In order to avoid any potential misunderstanding, let me make it absolutely clear that our opinion about this work remains the same as that communicated to the owner on several occasions in the past. The owner

cannot be in any doubt about our position and as you are acting on his behalf we assume that he has communicated this fully to you.

We would ask you to take the utmost care in ensuring that the views of our Museum are not misrepresented in any way.

Yours Sincerely,

John Leighton Director

TRADUCTION :

Cher Monsieur Le Blay,

Mr Stolwijk m'a transmis votre courrier électronique du 10 décembre.

La peinture que vous avez l'intention de proposer aux enchères a été examinée ici par le passé et le propriétaire est parfaitement au courant de notre opinion. Depuis notre dernier échange avec le propriétaire, nous n'avons jamais, ni vu, ni entendu de quelconque preuve pouvant nous conduire à modifier cette opinion.

Cependant, si le propriétaire de la peinture souhaitait nous écrire en vue d'une requête spécifique, alors, aux conditions habituelles, nous serions heureux de regarder s'il existe quelque nouvelle information substantielle que nous pourrions examiner et commenter. Nous pouvons également regarder si de nouvelles recherches menées ici ont des conséquences sur ce cas. Cependant vous apprécierez que nous ne nous ne traitons pas ce travail à la légère.

De plus, on nous a signalé que vous avez informé la presse que vous n'aviez pas reçu d'avis officiel du Musée van Gogh contestant l'authenticité de l'œuvre. Vous êtes également cité comme ayant dit que vous avez reçu hier un fax de nous dans lequel nous ne remettons pas l'attribution en cause.

Afin d'éviter tout malentendu potentiel, permettez-moi de rendre absolument clair que notre opinion sur cette œuvre reste celle qui a été communiquée au propriétaire en diverses occasions dans le passé. Le propriétaire ne peut ignorer notre position et comme vous agissez en son nom nous considérons qu'il vous a transmis tout cela. Nous vous demandons de porter la plus grande attention à ce que les vues de notre musée ne soient déformées en aucune manière.

Sincèrement vôtre

John Leighton

Directeur

Leighton-Le Blay 15 décembre 2003

Hôtel des Ventes des Graves

Mr. Eric Le Blay

31, Avenue du 8 Mai 1945

33640, Portets France

Amsterdam , 15 December 2003

Corres.Nr.: JL/eb/158

Dear Mr. Le Blay,

I refer to your email of 12 December about the withdrawal of the painting Les Laboureurs from your auction.

When it became clear that the opinion of our Museum was not being accurately represented on this matter, I wrote to you on 11 December to confirm our position and to ask you to make sure that our viewpoint was not misrepresented in any way. In reviewing statements that were credited to your auction house in press reports since then, I cannot avoid the impression that the standpoint of the Van Gogh Museum with regard to this picture is still

being consistently misrepresented.

As I wrote to you on 11 December, our Museum has been unwavering in its opinion about this work. Contrary to reports in the press, we have had no last minute doubts. Furthermore, you are reported as having said that our Museum has offered to re-examine this work. This is not true. If you refer to my letter you will read that we are prepared to look at any “new substantive information” you may have to see if we can usefully comment upon it. This is our standard policy and applies in all cases of this kind. To date, as I clearly state in my letter of 11 December, we have neither seen or heard of any information that would cause us to change our view about Les Laboureurs.

To sum up:

1. The Van Gogh Museum does not accept the attribution the painting Les Laboureurs to Vincent Van Gogh.

2. The Museum is not aware of any information that would cause it to change this opinion. This includes the study on your website.

3. The Museum is always prepared to review any substantive information to see if this has a bearing on its opinion. However the Museum has not offered to re-examine this painting.

I would ask you to confirm that you have fully understood the points listed above. I would also ask you to confirm that you will take the necessary steps to ensure that our viewpoint as set out above is correctly communicated where appropriate to any third parties in the future. Unless I receive your specific assurance on this point then I must conclude that there is no basis for either trust or goodwill in the future and we will not enter in any further correspondence with you or the owner, as long as you are acting on his behalf in this matter.

Yours sincerely,

John Leighton, Director

TRADUCTION :

Cher Mr. Le Blay,

Je reviens sur votre courrier électronique du 12 décembre à propos du retrait de votre mise aux enchères de la peinture Les laboureurs.

Quand il est devenu clair, qu'en cette affaire, l'opinion de notre

Musée n'était pas restituée de manière adéquate, je vous ai écrit le 11 décembre pour confirmer notre position et pour vous demander de vous assurer que notre point de vue ne soit pas déformé en quoi que ce soit. Regardant, depuis, dans des échos de presse, les propos attribués à votre maison de ventes, je ne peux éviter le sentiment que le point de vue du Musée van Gogh à propos de cette peinture demeure constamment dénaturé.

Comme je vous l'ai écrit le 11 décembre, notre musée n'a pas varié de position sur cette œuvre. Au contraire de ce qui a été dit dans la presse, nous n'avons pas eu de doutes de dernière minute. De plus, on rapporte que vous avez dit que notre Musée a offert de réexaminer cette œuvre. Ce n'est pas vrai. Si vous vous référez à ma lettre, vous lirez que nous sommes prêts à regarder toute "information substantielle nouvelle" que vous pourriez avoir, pour voir si nous pouvons la commenter utilement. C'est notre politique habituelle et elle s'applique à tous les cas de la sorte. Jusqu'à présent, comme je l'ai clairement dit dans ma lettre du 11 décembre, nous n'avons, ni vu, ni entendu de quelconque information qui pourrait nous conduire à changer notre opinion sur Les Laboureurs.

Pour résumer :

1. Le musée van Gogh n'accepte pas l'attribution [de la] peinture Les Laboureurs à Vincent van Gogh.

2. Le musée n'est au courant d'aucune information qui puisse le conduire à changer d'avis. Cela inclut l'étude que vous avez publiée sur votre site internet.

3. Le musée est toujours disposé à considérer toute information substantielle pour voir si cela est en rapport avec son opinion. Cependant, le Musée n'a pas proposé de réexaminer cette peinture.

Je me permets de vous demander de confirmer que vous avez parfaitement compris les points listés ci-dessus. Je vous demanderais en outre de confirmer que vous prendrez les dispositions nécessaires pour vous assurer que notre point de vue, tel qu'il est défini ci-dessus, est correctement transmis comme il se doit à tout

tiers à l'avenir.

Faute de recevoir, sur ces points, d'assurance expresse de votre part je serais amené conclure qu'il n'y a pas de base de confiance ou de bonne volonté entre nous à l'avenir et nous n'entrerons plus en correspondance, ni avec vous, ni avec le propriétaire, aussi longtemps que vous agirez en son nom en cette affaire.

Sincèrement vôtre

John Leighton

Directeur

Courrier Leighton/Le Blay 12 janvier 2004.

VAN GOGH MUSEUM

Hôtel des Ventes des Graves

Mr. Eric Le Blay

31, Avenue du 8 Mai 45

33640 PORTETS

France

Amsterdam 12 January 2004

Corres. Nr. : JL/eb/161

Dear Mr Le Blay

I refer to your e-mail of 19 December.

There is much in your long communication that we could debate, contest and/of refute.

However, in this letter I concentrate only on what appear to me to be the main issues.

First I would like to return to the contents of my two previous letters. The purpose of my letters of 11 and 15 December was to express my concern that our opinion about the painting known as Les Laboureurs should not be misrepresented in communications to the press or other third parties. Reviewing the material that you had published as well as various press reports, we were not convinced that our position was being presented in a fair or accu-

rate manner. Given that the Museum itself does not publicise its findings about privately owned picture, we felt that there was all the more of an obligation on the part of an auctioneer to ensure that the public, including potential purchasers should be given a fair account of any differing opinions. I note that, following my last letter, you have presented a summary of my last text on your website. This at least clarifies things and I am prepared to see how we can best move forward.

I turn now to your request for further help and advice from our Museum. As you know, we have offered an opinion on the painting known as *Les Laboureurs* on several occasions in the past. We have also let it be known that, notwithstanding the studies that you have published on this work, we are not aware of any convincing reason or argument that would cause us to revise that opinion. Further, we have helped you with specific information about the so-called Bonger list in answer to a direct enquiry. Now, as I understand it, you wish us to comment further.

I have interpreted your request as follows :

1) You would like us to provide a commentary on the study provided by M. Landais.

We do not normally provide critiques on the work of other researchers but if you insist that this would be helpful to you, then we can see if we can clarify for you some of the potential confusions that arise from this study.

2) You would like us to examine (new or existing) technical studies that you will provide.

We are certainly prepared to look at any such studies to see if we can usefully comment upon them.

3) You would like clarification of the Museum's own opinion on this work.

In our View we have already provided a clear and unequivocal opinion about this work but if there are any points that we can clarify for you, then we shall certainly attempt to do this.

I hope that this is a fair résumé of what you are asking of us

and I would ask you to confirm this in writing. At present, I cannot give a precise indication of the amount of time this work would take. The relevant staff here already have a heavy programme of commitments for this year and we would have to see how and when this work could be carried out over the coming months.

Should you wish us to carry out this work for you on your behalf we will send you a copy of our normal conditions and contract to sign. In this case we would wish to waive our normal agreement of confidentiality and we will require to be free to publish or publicize our opinion and findings as we see fit. Given the recent publicity surrounding this work and the various confusions that have arisen. I am sure that you will agree that this is a logical and reasonable condition.

Finally, up until now you have addressed your various e-mails to our Press Office. May I ask you to send any reply to my address at the head of this letter or via e-mail to my office at Bloeme@vangoghmuseum.nl?

your sincerely,

John Leigton

Director

TRADUCTION

Hôtel des Ventes des Graves / M. Eric Blay 31, / Avenue du 8
Mai 45 / 33640, Portets/ France

Amsterdam, le 12 janvier / Corres. N°. : JL/eb/161

Cher M. de Blay,

Je me réfère à votre courrier électronique du 19 décembre.

Il y a beaucoup dans votre longue communication dont nous pourrions débattre, que nous pourrions contester et/ou réfuter. Je me concentre cependant, seulement, dans cette lettre, sur ce qui m'apparaît être les points principaux.

Je voudrais préalablement revenir sur le contenu de mes lettres précédentes. Le but de mes lettres de 11 et le 15 décembre était

de communiquer mon souci que notre avis sur la peinture connue comme Les Laboureurs ne soit pas déformée, dans les communications à la presse ou à des tiers. L'examen du matériel que vous aviez publié ainsi que des reportages divers, ne nous ont pas donné le sentiment que notre position était présentée de façon équitable ou précise. Étant donné que le musée ne rend pas public ses conclusions sur les oeuvres en mains privées, nous avons estimé que c'était une obligation supplémentaire du commissaire-priseur de s'assurer que soit donné au public, ce qui inclut les acheteurs potentiels, un juste compte rendu des différents avis. Je note que, depuis ma dernière lettre, vous avez présenté un résumé de mon dernier texte sur votre site internet. Cela clarifie au moins les choses et je suis prêt à voir comment nous pouvons avancer au mieux.

Je me tourne maintenant vers votre demande de davantage d'aide et de conseils de notre Musée. Comme vous savez, nous avons, plusieurs fois par le passé, proposé un avis sur la peinture connue comme Les Laboureurs. Nous avons aussi fait savoir qu'en dépit des études que vous avez publiées sur cette oeuvre,

nous ne sommes au fait d'aucune raison convaincante ou d'argument qui justifierait que nous révisions notre position. De plus, nous vous avons aidés avec l'information spécifique sur la soi-disant liste Bongers dans la réponse à une requête directe. Maintenant, je comprends que vous voulez que nous commentions davantage.

J'ai interprété votre demande comme suit :

1) Vous voudriez que nous commentions de l'étude de M. Landais.

Nous ne fournissons pas d'ordinaire de critique du travail d'autres chercheurs, mais si vous insistez en disant que cela vous serait utile, nous pouvons alors voir si nous pouvons un peu clarifier pour vous la confusion potentielle qui résulte de cette étude.

2) Vous voudriez que nous examinions des études techniques (nouvelles ou existantes) que vous fournirez.

Nous sommes assurément prêts à regarder toute étude de cet

ordre pour voir si nous pouvons les commenter utilement.

3) Vous voudriez une clarification de l'avis du Musée sur cette oeuvre.

De notre point de vue, nous avons déjà fourni un avis clair et sans équivoque sur cette oeuvre, mais s'il est des points que nous pouvons clarifier pour vous, nous tenterons certainement de le faire.

J'espère que c'est un résumé juste de ce que vous attendez de nous et voudrais vous demander de le confirmer par écrit. Je ne peux donner maintenant d'indication précise du temps que ce travail prendrait. Le personnel concerné ici a déjà pour cette année un programme chargé et nous devons voir comment et quand ce travail pourrait être effectué au cours des mois qui viennent.

Si vous souhaitez que nous effectuions ce travail pour vous en votre nom, nous vous enverrons une copie de nos conditions habituelles et un contrat à signer. Dans ce cas, nous souhaiterions renoncer à la clause

habituelle de confidentialité et exigerions d'être libres de publier ou de rendre notre avis

et nos découvertes publics à notre convenance.

Compte tenu de la récente publicité sur cette oeuvre et les diverses confusions qui ont surgi, je suis persuadé que vous admettez qu'il s'agit d'une condition logique et raisonnable.

Enfin, vous avez jusqu'à présent adressé vos divers e-mails à notre Service de Presse. Puis-je vous demander d'envoyer une réponse à mon adresse qui figure en tête de cette lettre ou via courrier électronique à mon bureau à Bloeme@vangoghmuseum.nl ?

Veuillez agréer l'expression de nos sentiments distingués

John Leighton Directeur

Courrier Leighton Le Blay 6 février 2004.

VAN GOGH MUSEUM

Hôtel des Ventes des Graves

Mr. Eric Le Blay
31 , Avenue du 8 Mai 45
33640 PORTETS
France

Amsterdam, 6 February 2004

Corres.Nr.: JL/eb/186

Dear Mr Le Blay,

Thank you for your e-mail of 26 January.

As I have stated in previous letters, we are willing to help you with advice on the materials that you will send us relating to the painting known as *Les Laboureurs*. In all case of this kind, we provide our advice under a number of conditions that are already familiar to you and which are contained in our standard contract.

In this particular case, it is perhaps not necessary to draw up a completely new contract. If you, on behalf of the owner, would confirm in writing that any opinion that the Van Gogh Museum offers about *Les Laboureurs* is covered by the same conditions as our original agreement with the owner, then this would be sufficient for us. As I mentioned in my last letter, the Van Gogh Museum also wishes to be free to publish or publicize our opinion and findings about this picture as we see fit. You make no reference to this in your e-mail but in our view this is essential if we are to avoid any repeat of earlier confusions or misunderstandings. We need your agreement in writing on both the above points. If you would like to sign and return a copy of this letter to me then this is sufficient to allow us to proceed.

Further, we received yesterday a letter from a M. YYY, apparently a lawyer either in Paris or Bordeaux. The purpose of this letter is entirely unclear to me. However, could you please clarify whether you wish to continue this correspondence direct with the Museum or through lawyers with M. YYY acting on your behalf? If this last is the case, then I will instruct our lawyers accordingly. It seems to me neither efficient nor wise to correspond with two parties acting on behalf of the owner.

Yours sincerely
John Leighton
Director

Signed for agreed,

Mr. Eric Le Blay

TRADUCTION

Merci de votre e-mail du 26 janvier.

Comme je l'ai indiqué dans des courriers précédents, nous souhaitons vous aider avec des avis sur le matériel que vous nous enverrez en relation avec la peinture connue comme *Les Laboureurs*. Dans tous les cas de cette sorte, nous donnons nos opinions sous un certain nombre de conditions dont vous êtes déjà familier et qui sont spécifiées dans notre contrat standard.

Dans ce cas particulier, il n'est peut-être pas nécessaire de conclure un nouveau contrat complet. Si vous, au nom du propriétaire, vouliez confirmer par écrit que le Musée Van Gogh offre sur *Les Laboureurs* est couverte par les mêmes conditions que notre accord initial avec le propriétaire, alors, ce serait suffisant pour nous.

Comme je l'ai mentionné dans ma dernière lettre, le Musée Van Gogh souhaite aussi être libre de publier ou de rendre public notre opinion ou nos résultats sur cette peinture à sa convenance.

Vous ne faites pas référence à cela dans votre e-mail mais selon nous, c'est essentiel si nous voulons éviter toute répétition des confusions et des malentendus passés. Si vous vouliez signer et me retourner une copie de cette lettre, alors c'est suffisant pour nous autoriser à agir.

De plus, nous avons reçu hier, une lettre d'un monsieur YYY, apparemment un avocat à Paris ou bien de Bordeaux. L'objectif de cette lettre m'est totalement obscur, cependant, pourriez-vous clarifier si vous souhaitez continuer cette correspondance directement avec le Musée ou par l'entremise d'avocats avec monsieur YYY agissant en votre nom ?

Si tel était le cas, je donnerais alors des instructions à nos avocats en conséquence. Il me semble, ni efficace, ni sage de corres-

pondre avec deux parties agissant au nom de propriétaire.

Sincèrement vôtre.

signé pour accord

John Leighton

Director

Mr Eric Le Blay

Mécontent du viol de la clause confidentialité, le propriétaire n'autorisera pas le commissaire-priseur à signer en son nom le nouveau contrat que le directeur du musée souhaitait à toute force obtenir de lui, afin d'effacer son rôle de policier du marché ayant contribué à faire capoter la vente (Le Blay avait renoncé quand sa couverture d'assurances lui avait été retirée la veille de la vente à la suite de basses manoeuvres qu'il n'est pas lieu de présenter ici) et de remettre du même geste le propriétaire dans une situation de dépendance, se soumettant, de fait, à la compétence du musée.

La correspondance entre le commissaire priseur et le musée d'Amsterdam concernait aussi des objections techniques au contenu des pages publiées par M. le Blay sur son site, dépendant largement de mes conclusions. Ce volet avait été pris en charge par Chris Stolwijk, nouveau responsable de la recherche au musée van Gogh.

VANGOGH 2003 — 150 VAN GOGH MUSEUM

FAX TRANSMISSION

Date: 10 December 2003

To: Hotel des Ventes des Graves

Attn: Eric Le Blay

From: Dr. Chris Stolwijk

Dear Mr. Le Blay,

Thank you for your email of Friday 5 December 2003.

*Please note that in this fax and only responding to your specific enquiry about the identification of no. 276 *Laboureaux* on the inventory known as the *Bonger List* (*Van Gogh Museum Archives*, inv. no. B2205).*

This is neither an expertise nor an opinion on the authenticity of the painting that you are intending to auction on Saturday 13 December.

Please note also that this information has been compiled in haste in response to your enquiry and as I have done my best to give you as accurate an answer as possible neither myself or the Van Gogh Museum accepts any responsibility or liability should there be inaccuracies or misinterpretations contained herein.

*Identification of Inventory list, Bonger 1890, no 276 *Laboueurs*.*

Please note the following :

*1. In general, the higher number on the Bonger list were used for works that Van Gogh made after his stay in Paris. No. 276 *Laboueurs* as included in the section of works that, according to the compiler of the list, Andries Bonger (1861-1936) were made in Auvers-sur-Oise. This section includes some 50 works, Nrs. 250 up to and including No. 296. It is unlikely that an early work would have been given the number 276.*

*2. No. 276 *Laboueurs* was possibly sent by Andries Bonger to Jo Van Gogh Bonger in Holland 1891 as part of a first consignment of picture. The exact contents of this first consignment remain unclear. It seems likely that around 270 works were sent to Holland.*

*This is comparable to the 258 titles that are marked with a cross in the margin of the inventory. The crosses may have been made when Andries Bonger had the works packed for shipment. No. 276 *Laboueurs* is one of the works on the list marked with a cross.*

*3. We have not completed research into the identification of all the works on the Bonger list, however, there are, in our opinion, several possible candidates for no. 276. *Laboueurs*.*

These include the paintings catalogued as numbers F694 and F701 in the catalogue raisonné De la Faille. For reasons of brevity, I will not set out further details of these identifications, and as I say, our research into this is ongoing.

To sum up:

No. 276 on the Bonger list was probably a later work by Van Gogh

This work might have been sent to Holland by Andries Bonger in the spring of 1981.

The exact identity of No. 276 cannot yet be established with certainty but there are several

possible candidates including F694 and F701.

I hope this answers your question.

Yours Sincerely,

Dr Chris Stolwijk, Head of Research, Van Gogh Museum

TRADUCTION :

FAX 10 12 17:55 /VAN GOGH MUSEUM/ 10 décembre 2003/ à HÔTEL DES VENTES DES GRAVES

Cher Mr Le Blay,

Merci de votre e-mail du vendredi 5 décembre 2003

Je vous prie de noter que je réponds uniquement, dans ce fax, à votre requête sur l'identification du n° 276 dans l'inventaire connu sous le nom de liste Bonger (Archives du Musée van Gogh, n° inventaire b.2205).

Ceci n'est, ni une expertise, ni une opinion sur l'authenticité de la peinture que vous avez l'intention d'offrir aux enchères samedi 13 décembre.

Je vous prie également de noter que cette information a été rédigée à la hâte en réponse à votre requête et tandis que j'ai fait de mon mieux pour vous donner une réponse aussi avisée que possible, le musée van Gogh et moi-même déclinons toutes responsabilités et obligation pour d'éventuelles inexactitudes ou erreurs d'interprétation ci-incluses.

Identification de la liste d'inventaire, Bonger 1890, no 276 *La-boueurs*.

Ayez l'obligeance de noter ceci :

1. De manière générale les numéros les plus élevés de la liste Bonger ont été affectés à des œuvres que Van Gogh a faites après son séjour à Paris. Le n° 276 *Laboueurs* se trouve parmi les œuvres qui, selon le rédacteur de la liste Andries Bonger (1861-1936), a été faite à Auvers-sur-Oise. Cette section comprend quelque 50 œuvres, numéros 250 à 296 inclus. Il est improbable

qu'une œuvre des débuts ait reçu le numéro 276.

2. Le no. 276 *Laboureurs* a pu faire partie de l'envoi du premier ensemble de peintures par André Bonger à Jo van Gogh Bonger en Hollande en 1891. Le contenu exact de cette première livraison reste obscur. Il semble probable qu'environ 270 œuvres aient été expédiées en Hollande. Cela est comparable aux 258 intitulés marqués d'une croix en marge de l'inventaire.

Les croix ont pu être faites lorsque Andries Bonger a emballé les œuvres pour l'expédition. Le no. 276 est l'une des œuvres de la liste marquées d'une croix.

3. Nous n'avons pas terminé notre recherche de l'identification de toutes les œuvres de la liste Bonger. Il y a cependant à notre avis, plusieurs candidats possibles pour le no. 276 *Laboureurs*. Ceci inclut les peintures enregistrées sous les numéros F 694 et F 701 du catalogue raisonné De la Faille. Pour des raisons de brièveté, je n'entrerai pas davantage dans les détails et, comme je le dis, notre recherche là-dessus est en cours.

Pour résumer :

Le no. 276 était probablement une œuvre plus tardive de van Gogh. Cette œuvre a dû être envoyée en Hollande par André Bonger au printemps 1891.

L'identité exacte du no. 276 ne peut pas être établie avec certitude, mais il y a plusieurs candidats possibles dont F 694 et F 701. J'espère que ceci répond à votre question.

Sincèrement vôtre.

Dr Chris Stolwijk, Responsable de la Recherche Musée van Gogh.

Commentaires :

Il est clair que des observations "à la hâte", sans garanties, sur une recherche "en cours" n'ayant pas identifié les œuvres d'un inventaire ne saurait être regardé comme un point de vue expert susceptible d'invalider les conclusions tierces.

Cela dit il est exact que les numéros les plus élevés de la liste de “Bonger” sont réputés les plus tardifs. Malheureusement rien ne garantit que les numéros correspondent effectivement à la période dans laquelle ils sont rangés par les compilateurs de la liste. Seuls à connaître ce qui correspondait à quoi, les deux frères ne plus là pour donner leur avis. Vincent est mort et Theo, qui a perdu la raison, est interné. La liste Stolwijk l’ignore manifestement est un catalogue des oeuvres dressé pour assurer la collection (Bonger est comme son père employé d’assurances). L’affirmation de Stolwijk selon laquelle : *it is obvious, Bonger had a good knowledge of Vincent’s work*, est largement sujette à caution. S’il est évident qu’un effort de classement a été fait, il est également clair que certaines oeuvres ne datent pas de la période dans laquelle elles ont été rangées.

Il y a plus éclairant. Pour contester l’éventualité que le numéro 276 puisse être les *Laboueurs* Stolwijk admet au moins inconsciemment que le tableau date de la période de Drenthe. C’est le sens de « *It is unlikely that an early work would have been given the number 276* », ou de « *No. 276 on the Bonger list was probably a later work by Van Gogh* ».

La présentation du second point sur les oeuvres cochées est abusif. Ce marquage ne garantit pas l’envoi des oeuvres ainsi signalées par Bonger en 1891. Le numéro 185, vendu par Tanguy à Paris le 20 novembre 1891, soit plus de six mois après l’envoi à Johanna du reste de la collection est par exemple coché. Sachant que Stolwijk lui-même retrouve trois numéros cochés chez Tanguy 42, 50 et 185 on a donc une interprétation fausse érigée en argument afin d’écarter l’éventualité (comme j’en avais fait l’hypothèse, sans bien sûr le présenter comme une certitude) que le petit panneau signalé chez Julien Tanguy soit les *Laboueurs* de la liste. D’autre part il semble acquis que Tanguy a conservé en dépôt en 1891 un premier lot d’oeuvres avant d’en recevoir d’autres plus tard, ce qui prive de tout sens l’objection des cases cochées, des oeuvres sont revenues à Paris après leur envoi au aux Pays-Bas. La méthode est elle aussi choquante. Le musée est averti depuis quatre ans et demi de la possible correspondance: panneau/laboueurs/276 mais intervient à trois jours de la vente prévue pour dénoncer.

Le troisième point n’a rien de démontré ni de convaincant. Le numéro F. 694 n’a pas été identifié, comme une éventuelle correspondance au numéro Bonger 276, ni dans la publication du Musée van Gogh de 1987,

ni non plus par l'ouvrage de Chris Stolwijk publié en 2002. L'argumentaire est un anglicisme dans l'interprétation du *labourers/laborers* anglais (qui n'implique pas travail des champs). Pour le responsable de la recherche du musée, qui n'est pas francophile, n'importe quel "travailleur des champs" peut correspondre à un intitulé d'inventaire signalant des *Laboureurs*. Des hommes qui déterrent des pommes de terre ne "labourent" pas.

Le second candidat, selon Stolwijk, à la correspondance du numéro d'inventaire 276, le F 701, montre lui aussi des bêcheurs. Il n'a pas davantage été signalé dans l'ouvrage de Stolwijk comme un possible correspondant à "B[onger] 276". De plus, les toiles de ce format, 62 x 44, sont "surreprésentées" dans l'inventaire ce qui laisse supposer que les compilateurs savaient au moins recenser celles-là. La correspondance est improbable. Il est également clair qu'un panneau ne doit pas être présenté dans un inventaire comme "toile de X points" pour la bonne raison que ce n'est pas une toile. On ne trouve d'ailleurs aucun "panneau" signalé dans cet inventaire. Le format du panneau 30,5 x 45,5 des *Laboureurs* qui ne correspond pas à une mesure normalisée, oscille entre celui d'une "toile de 6 points" et celui d'une toile de 8 (dont il n'atteint pas les fatidiques 46 cm). La liste ne recense aucun tableau de format 6 points et les "toile de 8" sont très nettement sous représentées au regard de la moyenne des toiles retenues au corpus. Une des règles de l'inventaire Bongers est que, plus les formats sont petits, moins ils sont signalés (les oeuvres de format inférieur à 8 sont quatre fois sous représentées 6,6 contre 28%). Je conçois que ce genre de subtilités n'intéresse que modérément les employés du Musée van Gogh, mais ils devraient toutefois s'en soucier un peu. Un propriétaire choqué par l'incompétence m'a tout confié en 2003 que, portant sa toile au Musée van Gogh, il a demandé au conservateur qui l'a reçu s'il avait une petite idée de la signification de l'étiquette "8F" au dos de la toile, indiquant évidemment que la toile était une "8 figure" (toile de 8 prise verticalement) La réponse fut : "Ce doit être le prix, 8 francs "

VANGOGH 2003150 VAN GOGH MUSEUM

FAX TRANSMISSION To fax number +33

Date:11 December 2003

To: Hotel des Ventes des Graves

Attn: Eric Le Blay

From: Dr. Chris Stolwijk

Pages: (including this cover sheet)

Dear Mr Le Blay

Thank you for your email of 11 December in reply to my fax. I am responding only to your question about the translation of Laboureurs. I have passed your other questions to our Director who will respond to you direct. You are correct to point out that the term Laboureurs is usually linked to ploughmen but it is my understanding that it can also be used in the more general sense to cover field workers. This was certainly so in the 19th century and Van Gogh himself used the word "laboureurs" in a broader sense than just ploughmen. In this context it is also interesting to note that F 694 was sold by Jo Van Gogh to the dealer Cassirer who recorded the work in his account book with the German term : Feldarbeiter, and the work was later shown under similar titles. The French word Laboureurs is not an unreasonable equivalent and you must bear in mind the compiler of the Bonger list was probably not a French man but a Dutch man resident in France so one must always allow a certain amount of leeway in the interpretation of these titles.

I hope this answers your question

Chris Stolwijk, Head research department.

TRADUCTION :

Cher Monsieur Le Blay,

Merci de votre courrier électronique du 11 décembre en réponse à mon fax. Je ne réponds qu'à votre question sur la traduction de Laboureurs. J'ai transmis vos autres questions à notre directeur qui vous répondra directement. Vous avez raison de souligner que le mot laboureur est généralement lié à des laboureurs, mais mon interprétation est qu'il peut aussi être utilisé dans un sens plus général pour les travailleurs des champs. C'était certainement le cas au XIXème siècle et Van Gogh lui-même a utilisé le mot "laboureur" dans un sens plus large que des laboureurs. Dans ce contexte il est également intéressant de noter que F694 a été vendu par Johanna van Gogh au marchand Cassirer qui l'a

enregistré dans son livre de compte sous le mot allemand *feldarbeiter* et l'œuvre a été ensuite montré sous différents titres. Le mot français *Laboureurs* n'est pas un équivalent déraisonnable et vous devez considérer que le rédacteur de la liste Bongers n'était probablement pas un français mais un Hollandais résidant en France on doit donc toujours tolérer une certaine marge de manœuvre dans l'interprétation de ces intitulés.

J'espère que cela répond à votre question.

Là encore, la dramatique ignorance du responsable de la recherche est déguisée en savoir. C'est pas un Hollandais qui rédige les intitulés de la liste "Bongers", mais cette liste lui est dictée. Une preuve, mais il en existe bien d'autres, est fournie par l'intitulé du N° 45 : "Martin Bêcheurs". La toile montre un *kingfisher* — un et non plusieurs — martin-pêcheur. C'est donc un Français qui est responsable des intitulés. Il est exclu, dix-neuvième siècle ou pas, livre de compte allemand ou pas que le terme "laboureurs" de l'inventaire puisse renvoyer à un tableau montrant n'importe quel travailleur des champs. Il s'agit fatalement d'hommes retournant la terre. La philologie du français n'est pas non plus une science se subordonnant aux besoins des historiens de l'art néerlandais.

Quant au fait que Vincent aurait utilisé "laboureurs" dans un sens plus large que travailleurs retournant la terre c'est faux. Les deux occurrences du mot *laboureurs* de la correspondance française l'excluent : Lettre B10 "*c'est la chose la plus japonaise réellement que j'aie faite; un personnage microscopique de laboureur*" le dessin montre effectivement un laboureur minuscule dans la plaine de La Crau. Lettre 594 "*Dans le paysage d'ici bien des choses font souvent penser à Ruysdaël, mais la figure des laboureurs manque.*" Les images poétiques des Vincent utilisant le verbe "labourer" et qui renvoient à la pression exercée par Vincent sur son frère contre le parisianisme, ne doivent évidemment pas être regardées comme une absence de maîtrise de Vincent de langue française On lit par exemple : "*Moi je ne labore pas la question par le moyen du fusain*", "*je labore comme un vrai possédé, j'ai une fureur sourde de travail plus que jamais.*" ou "*Alors pour arriver à cela c'est qu'il faut labourer et dur, et alors ça devient naturellement un peu abstrait; car il s'agira de donner au soleil et au ciel bleu sa force et son éclat, aux terrains brûlés — et mélancoliques souvent — leur fin arôme de thym.*"

ou encore : “*A mes propres yeux, je m’estime nettement inférieur aux paysans. Enfin, je laboure mes toiles, comme eux leurs champs*” ou encore “*Il faut donc être patient comme un boeuf si l’on veut labourer dans le champ artistique.*”

Vincent est au contraire extrêmement précis et opère subtilement le distinguo comme l’illustre, entre autres, dans sa lettre 543 l’opposition entre “*mener la charrue et bêcher la terre.*” Idem en néerlandais, voir la lettre 150 dans laquelle on lit deux fois : “*Il faut que je dessine sans désemparer des bêcheurs, des semeurs, des laboureurs, des hommes et des femmes*” voir aussi, au moins, 155, 180, 181, 226, ou 249 : “*croquer par exemple des types d’ouvriers, un semeur, un bêcheur, un bûcheron, un laboureur*”.

L’argument du XIX^e siècle ne tient donc pas plus que celui d’un Dutchman vivant en France. On peut en revance concéder qu’on peut labourer la terre avec une bêche, mais cela ne suffit pas à répondre à la question posée. La seule chose qui aurait pu soulever un empêchement aurait été que *Laboureur* ne puisse pas correspondre, chose que personne n’a montrée.

La question de la provenance des *Laboureurs* est bien évidemment plus large que la lorgnette empruntée par Stolwijk.

Vincent peint-il des *Laboureurs* en Drenthe?

Envoie-t-il à Theo des panneaux sur lequel on voit ses travaux de Drenthe?

Existe-t-il des *Laboureurs* non identifiés dans l’inventaire dressé après l’internement de Theo?

Trouve-t-on dans les documents des archives Tanguy la trace un “panneau” perdu?

Constate-t-on l’absence de panneaux de Drenthe dans la collection de la famille van Gogh?

Si oui, il y a une place pour des *Laboureurs*.

Bien sûr la preuve qu’il ne peut s’agir *que* de ce panneau n’est pas apportée. Bien sûr encore mon expertise en faveur de l’authenticité du panneau de Bordeaux ne dépendait pas de ces données. Les raisons que j’ai fournies ont été rassemblées dans une longue étude remise au propriétaire qui fut par la suite assortie d’addenda.

Pour mémoire, mes conclusions de 1999 :

Les Laboureurs



Vincent van Gogh,
Drenthe, 1883

Etude
Benoit Landais, 1999

Aussi Rosa Bonheur : « Labourage », etc. [Lettre 42] Comment trouves-tu le petit Jacque: « Labourage », qui est depuis un certain temps à La Haye? [42] Quand tu iras chez Mauve, pense à lui demander ce morceau de Jules Breton « Le laboureur » et envoie-le moi si tu l'as. [117] quels sont ceux chez qui on observe le plus nettement quelque chose d'élevé? Ce sont ceux à qui s'applique la parole : « Laboureurs, votre vie est triste ; laboureurs, vous souffrez dans la vie ; laboureurs, vous êtes bien heureux » ; ce sont ceux qui portent les signes de toute une vie de lutte et de travail soutenu sans fléchir jamais. Il est bon de s'efforcer de devenir pareil à eux. [121] Il faut que je dessine sans désespérer des bêcheurs, des semeurs, des laboureurs, des hommes et des femmes. Étudier et dessiner tout ce qui participe à la vie campagnarde. Comme tant d'autres ont fait et font encore. A présent, je ne me trouve plus aussi désarmé qu'autrefois en face de la nature. [150] A vrai dire, je suis un bûcheur ou un bœuf de labour. [180] Il m'arrive de te soupçonner de dissimuler en toi un fameux paysagiste. Entre nous soit dit, il me semble que tu dessinerais merveilleusement des troncs de bouleaux et peindrais très bien les sillons d'un champ labouré, un champ de chaumes, la neige ou le ciel, etc. [181] Ils [Pa et Moe] ne comprendront jamais ce que c'est que la peinture — ils sont incapables de saisir pourquoi la figure d'un bêcheur, les sillons d'un champ fraîchement labouré, un peu de sable et de ciel constituent pour moi des motifs intéressants, aussi difficiles à peindre qu'ils sont beaux, et qu'ils valent bien la peine de consacrer sa vie à en exprimer la poésie. [226] Il faisait très beau à Scheveningue ces jours-ci. Tout compte fait, la mer était plus imposante avant la tempête que quand celle-ci s'est déchaînée. Pendant la tempête, on distinguait moins bien les vagues, et la mer évoquait moins les sillons d'un champ labouré. [226] Cette semaine, j'ai peint deux grandes études dans la forêt. J'ai essayé de les rehausser et de les finir davantage que les premières. Celle qui me paraît surtout réussie représente simplement un bout de terrain labouré — du sable blanc, noir et brun après l'averse. De sorte que, par-ci, par-là, une motte de terre apparaît, qui reflète la lumière et ressort davantage. [227] croquer par exemple des types d'ouvriers, un semeur, un bêcheur, un bûcheron, un laboureur... [249] il y a beaucoup de belles choses de Small, mais ce dessin-là [Claxton montrant au roi des spécimens de son imprimerie] et « Le concours de labourage » sont les plus beaux que je connaisse. [R 24] V. d. Weele, qui est professeur de dessin à l'école primaire supérieure. Il a déjà à son actif une dizaine d'eaux-fortes — un peu minces, mais bonnes quand même—, et j'ai vu dans son atelier un très bon croquis d'un champ labouré à la tombée de la nuit. [R29] Nash: « Réunion de laboureurs » [R29] On dirait qu'il y a de l'âme et de la vie dans cette craie, [la craie lithographique] qu'elle comprend ce qu'on attend d'elle, qu'elle y met du sien. [...] Elle a la couleur d'un champ labouré, un soir d'été!

Etc... Etc...

Introduction

Dès l’abord, le tableau des *Laboureurs*, que m’a présenté M. Lempereur à Paris en mars 1999, m’ont fait penser à une très bonne œuvre authentique de la période hollandaise de Vincent.

J’ai aussitôt dit à M. Lempereur l’essentiel des raisons picturales (choix du sujet, grande simplicité, écriture précise, souci du vrai, ambiance, espace, compréhension de la perspective, refus de trop écrire et du “joli”) qui, malgré la présence du film jaune du vernis ternissant considérablement, ne laissent, selon moi, pas de place au doute.

La question devint de savoir si le “sentiment” — M. Lempereur, est depuis son acquisition persuadé de l’authenticité de l’œuvre — pourrait un jour déboucher sur un consensus et une reconnaissance unanime des *Laboureurs* comme une œuvre de Vincent van Gogh.

L’œuvre apparaît si typique qu’il faut se montrer optimiste, mais les récentes batailles d’experts autour des tableaux attribués — abusivement selon les uns, à juste titre selon les autres — à Vincent ont créé un climat peu propice aux discussions sereines. Comme le résumait récemment un haut responsable d’une maison de vente : “Pour l’heure, la situation est assez confuse, personne ne sait sur quoi cela débouchera, mais ce n’est peut être pas si grave qu’on pense, il y a toujours eu des querelles sur l’œuvre de sur l’œuvre de van Gogh. » La première dénonciation de faux van Gogh est effectivement ancienne, puisqu’elle remonte à l’année 1901 — Julien Leclercq, commissaire de l’exposition chez Bernheim Jeune récuse alors deux œuvres, appartenant au critique Théodore Duret et il en a mis peu auparavant une troisième en cause). Cependant, comme l’ont rappelé plusieurs spécialistes, les interrogations sur les contrefaçons sont circonscrites à quelques œuvres. Les faux qui ont tôt envahi tôt le marché étaient pour l’essentiel des copies, des peintures dérivées de dessins, des pastiches combinant d’autres peintures ou des œuvres atypiques en rapport avec la période française de Vincent, plus prisee.

Des falsifications d’œuvres hollandaises sont cependant apparues sur le marché, mais, apparemment, le phénomène est très postérieur et aucune des œuvres aujourd’hui reconnues comme fausses n’était de bonne qualité exceptées deux œuvres — déclassées à tort par les experts du musée van Gogh — dont on peu montrer sans difficultés qu’elles sont authentiques.

Cela ne signifie pas pour autant que toute œuvre faisant spontanément penser à la période hollandaise de Vincent doive être considérée sans méfiance comme authentique. La mésaventure de l'acquisition par le Musée van Gogh d'une *Vue d'Amsterdam* aujourd'hui regardée comme apocryphe doit demeurer un avertissement.

Pourquoi évoquer l'existence des faux avant même de discuter les qualités de la toile? Pour la simple raison que l'œuvre est signée et que la signature intégrée à la couche picturale est "*contemporaine de l'œuvre*" selon les conclusions d'un laboratoire. Si cela est établi, nous ne nous trouvons pas confrontés à une œuvre dont il faudrait chercher à deviner qui pourrait en être l'auteur, mais à une alternative : une œuvre authentique ou un faux intentionnel.

L'examen de la signature, très clairement lisible, revêt donc une importance particulière. Si elle est conforme aux habitudes des Vincent nous aurons déjà un argument très lourd en faveur de l'authenticité

A red, stylized signature of 'Vincent' written diagonally across the page. The signature is composed of thick, textured strokes, giving it a hand-drawn appearance. The word 'Vincent' is clearly legible, though the style is somewhat abstract and expressive.

La signature

Imiter une signature est, c'est connu, chose facile. C'est sans doute ce qui a poussé Sjraar van Heugten, responsable de la recherche au Musée van Gogh, à écrire, sans autre forme de procès, dans une lettre à Pierre Lempereur du 9 octobre 1992 : *“Cet œuvre est une falsification par un artiste assez capable, mais le style de van Gogh est plus audacieux. La signature n'est pas convaincante.”*

Malheureusement, faute d'arguments avancés, il n'est pas possible de savoir sur quoi se fondait cette condamnation lapidaire. Il est cependant possible de démontrer qu'elle est, pour le moins, audacieuse. Sous la condition de dire quelles parties de la signature semblent ne pas convenir, on peut éventuellement indiquer pourquoi on n'est pas soi-même convaincu que la signature serait celle de Vincent, mais force est de reconnaître que le nombre d'éléments typiques de signatures de Vincent est si grand qu'une démarche rigoureuse devrait au moins mentionner les nombreuses similitudes.

Je ne partage aucunement l'avis de van Heugten. Après avoir examiné de très nombreuses signatures d'œuvres de Vincent, tant dans ses œuvres que dans sa correspondance et à différentes périodes de sa vie, ma conclusion est non seulement que la signature des **Laboureurs** est extrêmement typique, mais encore que la suspicion d'une signature fausse n'est pas le résultat d'une étude ni même de son examen visuel. Les experts du musée van Gogh rejettent systématiquement les œuvres qui leurs sont présentées, n'importe quel argutie leur sert de prétexte.

Tout ce qui, dans un examen superficiel se remarque dans la signature des *Laboureurs* est présent dans d'autres signatures de Vincent.



L'ouverture du « V », sa taille (comparativement au reste de l'écriture), l'inclinaison des branches (relativement à la ligne de référence du bas des lettres), leur rapport d'épaisseur (branche de gauche plus large), le sens d'attaque, l'orientation, sont dans la stricte moyenne des signatures de Vincent de la première moitié des années 80.

La comparaison à la signature de la *Tête de femme* du Musée van Gogh (F 1006 JH 295, cat. VGM, Van Heugten 1996 p 188) est à cet égard édifiante.



Le « i » est coudé à la base, comme quand Vincent écrit et le placement de son point est parfaitement conforme à ses signatures. On retrouve la tendance du « i » à être plutôt parallèle à la seconde branche du « V » qu'à la première. (voir par exemple la signature La comparaison à la signature de la *Tête de femme* du Musée van Gogh (F 1009 JH 335, cat. VGM, Van Heugten 1996 p 189)



Le « n » est en deux parties non liées, comme dans de très nombreux cas, y compris lorsque Vincent écrit en écriture cursive. Le bas de la première jambe du « n » est très légèrement plus haut que le bas du « i », cela est également typique.

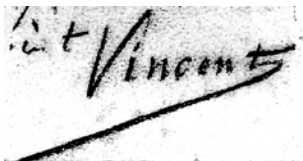
Le « c » est, comme d'ordinaire chez Vincent, peu fermé en haut, plus ouvert, et se terminant plus loin, en bas. Dans la signature de la lettre de Vincent à Theo 480, écrite en 1888, on remarque un traitement du « V », du « i », du « n » et du « c » différent de celui des *Laboueurs*, mais les constantes demeurent : branche de gauche du « V » plus épaisse, pied du « i » très courbe et point déporté à droite, « n » en deux parties, « c » ouvert.

Le « e » de la signature des *Laboueurs* est de taille nettement plus petite que celle du « c », comme le plus souvent chez Vincent. Ce rapport de taille est pratiquement identique à celui de la signature du dessin de *Tête de femme* F 1006, reproduit plus haut. On le retrouvera dans les signatures de lettres plus tardives (Cf. p.-e. LT 479). On peut tenir pour une habitude marquée la tendance à réduire la largeur du « e ». Parfois, quand Vincent écrit vite, un « ce » s'apparente à un « a ».

Le second « n » est plus petit que le premier. Le retour de sa seconde jambe est plus accusé que celui de la seconde jambe du premier « n », mais il montre la même tendance au bombé à son sommet et à l'inflexion dans la descente. Cet effet de style est peu fréquent chez Vincent mais on le retrouve avec le même rapport, premier plus plat, second plus creux dans plusieurs œuvres dont le dessin de *Tête de femme* (F 1009 ; JH 335, cat. VGM, Van Heugten

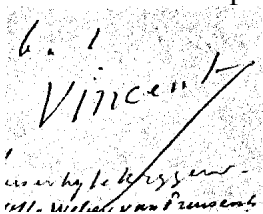
1996, p. 189) reproduit plus haut.

On trouve également dans de nombreuses signatures des « t » très proches. Vincent n'ajoutant pas toujours de barre à ses « t » (il manque parfois la barre du haut et celle du bas, au point que, dans certaines lettres, on ne peut pas dire si Vincent a écrit « tes » ou « les »), il faut regarder l'effort pour tracer un « t » lisible comme la lutte contre une tendance spontanée, l'observation ne sera donc pas significative. On ne sera pas surpris de voir le plus souvent les deux barres du « t » parallèles. Plus significatif sera le biseau de la barre du « t » que l'on retrouve à plusieurs reprises comme dans le mot que Vincent adresse à son frère quand il arrive à Paris en 1886.



Prises isolément, les lettres de la signature de **Laboureurs** correspondent donc bien aux habitudes de Vincent. On peut également montrer que le rythme, la façon dont les lettres sont groupées, les alignements, l'orientation générale de la signature, correspondent, eux aussi, aux signatures de Vincent.

L'écart de taille entre les premières lettres et les dernières (le « **Vinc** » plus gros que « **ent** »), encore accusé par la petite taille du « e », est remarquable et typique des signatures très voulues de Vincent. Le groupage des lettres, identique à celui du billet adressé à Theo (LT 459, reproduit plus haut) Il est tout aussi net dans plusieurs signatures des œuvres du début et ne quittera pas Vincent. La signature de la lettre 460 écrite depuis Arles en témoigne.



On rencontre le plus fréquemment un angle important entre l'alignement de la base des lettres et le trait qui souligne la signature, mais Vincent peut également souligner d'un trait parallèle. La signature de la *Distribution de soupe* du Musée van Gogh (F 1020a JH 330) l'illustre.

L'orientation de la signature présente encore une caractéristique très spécifique. Si, dans les **Laboureurs**, on prolonge le trait qui la souligne, on obtient, à très peu près, la diagonale de l'œuvre. Or on remarque que c'est le cas dans de nombreuses œuvres de Vincent de ses débuts, y compris lorsque ce sont des œuvres en format portrait (voir par exemple F 985, 1006, 1009,

1010, œuvres de la période de La Haye)

La signature en bas à gauche a en outre la préférence de Vincent, ainsi que le rouge.

Un examen attentif permet de remarquer que de minuscules points de couleur rouge parsèment le vert de la zone où se trouve la signature et que la laque rouge a fusé en plusieurs endroits.



Cela semble caractéristique d'un essuyage et de la présence du diluant. Il semble que Vincent ait lavé à l'essence la zone où il s'apprêtait à signer et la présence des points rouges pourraient indiquer qu'il s'y soit pris à deux fois. Un adversaire de l'authenticité de la toile verra probablement là un indice allant dans le sens d'une signature falsifiée. Pour ma part, le fait d'avoir retrouvé toutes les caractéristiques de cette signature, dans d'autres signatures absolument authentiques qu'un faussaire n'aurait pas pu connaître, suffit à écarter cette éventualité, et il existe un autre argument.

Sous la signature rouge, légèrement décalée vers le bas et sur la gauche, une première signature semble avoir été tracée elle aussi en oblique. Elle n'a plus de couleur, mais l'empreinte reste et la crête est comme lavée. La première lettre ressemble étrangement à un "V", la seconde à un "i", la troisième à un "n", puis la trace se perd.



Si cette lecture n'est pas le fruit d'une hallucination, il devient certain que l'hypothèse d'un lavage de la signature est la bonne. Il n'y aurait guère qu'une explication plausible. La signature tracée en écriture cursive ne plaisait pas à Vincent qui la fit disparaître pour inscrire, très probablement pour la première fois son nom en rouge. On ne peut qu'en déduire qu'il était satisfait

de l'étude.

Qui voit une signature trop peu typique de Vincent pour faire illusion, « e » trop petit « n » trop maniéré, « Vinc » trop grand, etc...., doit aussi se dire que le faussaire n'aurait pas été non plus satisfait et que rien ne s'opposait à ce qu'il lave autant de fois que nécessaire, jusqu'à réussir une signature conforme au modèle qu'il copiait.

De plus nombreuses reproductions permettraient de montrer à quel point la signature est conforme aux habitudes de Vincent, mais celles auxquelles il est fait référence me semblent suffisante pour écarter tout doute. Si des objections étaient émises que la paternité de Vincent pour la signature n'était pas admise, je développerais d'autres arguments plus spécifiques et réclamerais l'arbitrage de spécialistes indépendants.

Dans les conditions actuelles, en l'absence d'anomalies constatées ou d'arguments susceptibles de mettre en cause l'authenticité de la signature, je la dis conforme aux habitudes de Vincent et la lui attribue sans réserves.

Des *Laboureurs*, un sujet pour Vincent ?

Quand il quitte la Haye pour la Drenthe, sa préférence pour la campagne, héritée de son enfance solitaire au cours de laquelle il avait beaucoup observé, renaît. Il y a cependant désormais une différence notable, il sait peindre et peut exprimer ce qu'il sent. Son isolement va encore doper ses émotions.

Son respect pour le travail de la terre, son amour pour l'œuvre de Millet (*"peintre-paysan"*), sa glorification du travail (héritée du Calvinisme), sa rupture avec son milieu (qui se veut *"la couche supérieure de la société"*) vont le pousser à être à son tour *"peintre de paysans"*. Le labour sera pour lui, tant dans ses préoccupations, ses métaphores ou dans son œuvre, un thème important. On ne connaît que dix dessins ou peintures de laboureurs, mais il est clair que Vincent en a dessiné et peint davantage. Il restera nostalgique des laboureurs du Nord au point d'écrire à son frère depuis Saint-Rémy *"Dans le paysage d'ici bien des choses font souvent penser à Ruysdaël, mais la figure des laboureurs manque."* (Lettre à Theo 594, [± 9 juin 1889])

Avant de quitter La Haye, il annonce son intention:

« J'aimerais surtout dessiner des études d'une charrue brabançonne, d'un tisserand et du cimetière de Nuenen. Mais cela coûterait de l'argent. » (Lettre à Theo 299, La Haye, [± 11 juillet 1883])

En Drenthe il observe les laboureurs, comme il le signale à ses parents

« Je vais encore souvent derrière les laboureurs. Il faut même que j'y retourne. » (Lettre à ses parents 334, Drenthe, [27 octobre 1883]) et à Theo : *« ensuite j'ai vu des laboureurs très occupés. »* (Lettre à Theo 340, Drenthe, [2 novembre 1883])

Les connaisseurs de sa correspondance savent ce que ces mots signifient : il est acquis qu'il a peint des laboureurs en Drenthe. On est même en droit de supposer qu'il a adressé ce tableau de *Laboureurs* à son frère. Non pas seulement parce que *Laboureurs* se trouveront à Paris plus tard, mais aussi parce que Vincent envoya, le 13 février 1884, depuis Nuenen, de trois panneaux dont on ne sait rien sinon qu'il ont été peints en Drenthe : *« J'ai envoyé aujourd'hui à ton adresse un colis postal avec trois petits panneaux et neuf aquarelles. J'apprendrai avec plaisir que tu l'as reçu. S'il y a là dedans quelque chose qui te plaise, tant mieux. »* (Lettre à Theo 356, Nuenen, [13 février 1884])

Nous jouons quadruplement de malchance pour identifier leurs sujets.

- Les difficultés financières de Vincent envahissent ses lettres de la Drenthe nous privant de commentaire sur le travail de Vincent.
- Contrairement à ses habitudes, Vincent ne détaille pas son envoi.
- Les mauvaises relations entre les deux frères après le retour à Nuenen font

qu'il n'y aura plus de commentaires sur les œuvres reçues.

« Oui, que dois-je penser de ce que tu me dis de mes œuvres? Je parle par exemple de mes études rapportées de la Drenthe, certaines sont très superficielles, je l'ai vu moi-même, mais qu'est-ce que j'attrape au sujet d'autres que j'ai peintes à l'extérieur, tout à mon aise et calmement, en tâchant de ne leur faire dire que ce que je voyais — et tu me demandes est-ce que Michel ne t'influence pas trop? Je parle de l'étude de la chaumière dans le crépuscule et de la grande cabane de mottes de gazon, avec le bout de champ vert à l'avant plan.) Tu dirais exactement la même chose du vieux cimetière. Pourtant je n'ai pas pensé à Michel quand je peignais le vieux cimetière et les cabanes de mottes de gazon avec le champ vert à l'avant plan, je pensais au motif qui était devant moi. (Lettre à Theo 358, Nuenen, [± 1er mars 1884])

« Non je ne songe guère à t'envoyer des études peintes ici : non, il vaut mieux ne pas te les expédier tu pourras les regarder quand tu viendras au printemps. » (Lettre à Theo 363a, Nuenen, [début avril 1884])

« Je t'ai dit dans une lettre antérieure que je n'avais pas le courage de t'envoyer d'étude peinte, parce que tu trouvais dans mes études peintes dans la Drenthe mois que médiocres, et je présume que celle-ci non plus n'aura pas l'heur de te plaire — je crois pourtant que le les referais exactement pareil si je devais les refaire » (Lettre à Theo 363a, Nuenen, [± 26 mars 1884])

« Je considère tes critiques, du moins celles que tu as formulées au cour des dernier dix-huit mois comme un espèce de vitriol » (Lettre à Theo 381, Nuenen, [octobre 1884])

— Les panneaux envoyés ne se trouvent pas, sauf un, sans que son sujet soit précisé, référencés dans la collection de Johanna van Gogh.

Nous devons donc nous contenter de savoir qu'il y a une "place" pour des *Laboureurs* dans l'œuvre de Vincent et noter qu'il est suffisamment confiant dans ce sujet pour peindre, un an après son arrivée à Nuenen, sa grande composition (70,5 x170) *Laboureur avec la charrue tirée par un bœuf et semeuse de pomme de terre*, [F 172 ; JH 514, Von der Heyd-Museum, Wuppertal] afin que Toon Hermans de Eindhoven puisse la copier pour décorer son salon.

Les caractéristiques de l'art de Vincent.

Il est légitime de suspecter de partialité qui s'efforce de rédiger une étude et cela vaut dans bien d'autre domaines que celui de l'art. Il y a toujours un risque que le spécialiste se soit forgé une conviction *a priori* qu'il ne mesure pas, qu'il force les faits, qu'il "oublie" ce qui le dérange et laisse son vouloir "déteindre".

L'une des protections, pour que le résultat soit aussi indépendant que possible des convictions du chercheur est de ne pas appliquer une seule méthode dans une étude. Je me suis contenté, pour la signature, de retrouver dans l'œuvre chacun des éléments remarquables dans la signature examinée, je vais, pour l'examen des caractéristiques de l'art de Vincent, procéder à l'inverse en partant de ce qu'on est en droit d'attendre d'une toile de Vincent et en cherchant si voir si nous retrouvons ces caractéristiques dans les **Laboureurs**.

Grand connaisseur de la peinture en général et de l'œuvre de Vincent en particulier, Van Dantzig a tenté, à la fin des années 1940, d'établir dans un livre intitulé "Vincent?", un crible permettant de faire la part du faux. Comme on s'en doute, sa méthode a été très décriée par les experts s'appuyant exclusivement sur leur "œil". Le problème étant que tous les experts de Vincent sans exception aucune se sont trompés en s'appuyant sur leur œil. Si pour certains les erreurs ont été particulièrement nombreuses, notamment Meier-Graefe, De la Faille, Scherjon, et si d'autres, qu'il est préférable de ne pas nommer se trompent à peu près à chaque fois, aucun spécialiste de Vincent – Van Dantzig excepté — aussi bonne réputation qu'il ait, ne peut se prévaloir d'un zéro faute. Van Dantzig fut beaucoup critiqué pour avoir contre l'avis A.M. Hammacher, alors directeur du Kröller-Müller et H.L.C. Jaffé, directeur des musées d'Amsterdam, pour une fois d'accord, maintenu un certificat favorable pour un *Champ de choux*. Il se trouve que les deux directeurs se trompaient. La lecture de leurs expertises, plus qu'impressionnistes, aurait dû suffire à l'établir. Certains aspects de la méthode de Van Dantzig sont peut être critiquables, mais le cadre qu'il offre est sain. Si l'on s'astreint à suivre les points qu'il a énoncés, il n'est pas possible d'éluder les questions éventuellement gênantes. Le principe de sa méthode est simple : mettre une note aux œuvres de Vincent après avoir formulé des *Characteristics features*. On regarde si l'on retrouve dans l'œuvre examinée les critères pré-définis et le total de réponses favorables donne le pourcentage « Vincentesque » de l'œuvre. Le seuil de 75% de réponses positives donne, selon Van Dantzig, la certitude de se trouver en présence d'une œuvre authentique.

Pour éviter les malentendus, je précise que je choisis de suivre ici les 93 critères proposés par Dantzig : par commodité parce qu'ils donnent des repères, pour lutter contre l'arbitraire de mon propre choix de critères et parce que les questions qu'il soulève reflètent non seulement une observation attentive de l'œuvre de Vincent, mais aussi une bonne connaissance de la Correspondance. Même si Van Dantzig ne le mentionne pas, les critères qu'il propose sont souvent issus de formules explicites de Vincent.

Le souci de Vincent de construire une œuvre homogène, comme sa constance, permettent aussi que soit appliquée à son œuvre des critères rigoureux : «*Il se peut que tu comprennes également que je ne considère pas mes études isolément, que je me préoccupe constamment de l'ensemble de mon œuvre.* » (Lettre à Theo 309, La Haye, [± 4-8 août 1883])

L'une des limites de la démarche globale de Dantzig (qui en était conscient) est qu'il semble douteux que l'on puisse, même si de nombreuses constantes sont remarquables, jamais définir ce qu'un peintre serait « en lui-même », même s'il affiche autant de constance que Vincent. Si certains attributs personnels peuvent rester les mêmes, l'évolution au gré des influences, des acquisitions et des découvertes fait que les critères pour juger du caractère typique d'une œuvre doivent être étroitement liés aux œuvres et aux préoccupations de la période, et, bien sûr, comme Vincent l'écrit à Theo depuis la Drenthe au progrès de la maîtrise : «*Si l'on vaut quelque chose, tel on est, tel on peint, pas au début bien sûr*». Du fait de l'expérience, du peintre en perpétuelle recherche qu'il était, ce qui vaut pour Paris ne vaut pas nécessairement pour la Drenthe et ce qui vaut pour Auvers ne va pas nécessairement permettre de retrouver significativement les préoccupations d'Arles.

Dans ces conditions, on comprendra que les exemples que j'emprunte pour mettre en évidence les liens entre **Laboureurs** et l'œuvre de Vincent seront presque exclusivement puisés dans la Correspondance et dans les œuvres que l'on peut dater, avant, pendant et peu après le séjour en Drenthe (septembre - décembre 1883). Les préoccupations, les couleurs, la maîtrise, le style que je remarque m'incitent à penser que les **Laboureurs** s'apparentent plus nettement à cette période qu'à toute autre. Cette conclusion est aussi celle de M. Pascal Bonafoux.

Les critères de Van Dantzig.



1 / *Réalisme*

“L’œil photographique” de Vincent lui permet de représenter des scènes parfois saisissantes de réalisme. Dans le cas présent, comme en atteste une reproduction du tableau, mettant en évidence l’équilibre des gris, on a le sentiment d’une scène “vraie”.

«Ce que je recherche ce à quoi je vise, ce n’est pas des choses imprécises, mais des choses saisies au cœur de la réalité.» (Lettre à Theo 302, La Haye,[14 août 1883])

2 / *Pas de détail mineur.*

La quête de simplicité est une des grandes constantes de la représentation picturale de Vincent tout au long de sa vie. Si, au départ, ses vues dépouillées sont, pour partie, imputables à son apprentissage d’autodidacte, la préoccupation d’éviter l’anecdotique et l’interférence de détails distrayant du sujet principal devient très vite un choix.

L’extrême simplicité du traitement du sujet, est ici exemplaire et renvoie aux conceptions de Vincent :

« C’est ce qu’il y a d’éternel chez les plus grands des hommes : la simplicité et la vérité. » (Lettre à Theo 339b, Drenthe, [± 3 novembre 1883])

Comparant le travail de Rappard à celui de Corot, il écrit : « Le sentiment en est le même : un effort de ne donner que l’âme l’essentiel. » (Lettre à Rappard R 43, Nuenen, [seconde moitié de mars 1884])

«Mon but, c’est un dessin que tous et chacun ne comprendront pas : je dessinerai une figure réduite à sa plus simple expression, rien que l’essentiel, en négligeant de propos délibéré tous les détails qui n’accroissent pas le véritable caractère. J’entends tous les détails accessoires .» (Lettre à Theo 299, La Haye,[± 11 juillet 1883])

3 / *Sujet principal aussi grand que possible.*

Le sujet principal est systématiquement mis en valeur, mais, de plus, quand on lit les descriptions que Vincent fait de ses œuvres, on voit à quel point il va à l'essentiel.

Il résume d'une formule cette préoccupation dans une lettre à Rappard :

Il faut qu'une toile, peu importe qui la fait, que ce soit vous ou un autre, dise de préférence une seule chose mais la dise très nettement. (Lettre à Rappard, R 46, Nuenen, [Seconde moitié de septembre 1884])

Vincent veut saisir un *morceau de nature*, une parcelle de *vrai*.

« Chaque lutte contre la nature, heureuse ou malheureuse contre la nature me rapproche du but d'un pas hésitant. » (Lettre à Theo 347, Drenthe, [± 18 décembre 1883])

4 / *dimensions apparaissant plus large qu'elles sont en réalité*

La perspective fuyant très rapidement et les premiers plans qui mènent au sujet principal rapprochent les sujets du spectateur.

Il s'agit pour Vincent de choisir son sujet là où d'autres n'en trouveraient sans doute pas, de peindre le Millet qui existe partout. « Quand on fait ainsi à travers la région un voyage qui dure des heures, on sent qu'il n'y a là, à proprement parler, rien que la terre à l'infini, ce persillage que fait le blé, ou la bruyère, et le ciel, le ciel illimité. les chevaux, les hommes y paraissent aussi petits que des puces. On ne sent plus rien, si grand que ce soit sur soi-même, on sait seulement qu'il y a là de la terre et du ciel. Néanmoins, en sa qualité de grain de poussière observant d'autres grains de poussière (et laissant là l'infini) on se rend compte que chaque petit point noir est un Millet. » (Lettre à Theo 340, Drenthe, [± 2 novembre 1883])

5 / *parties supérieures petites et légères*

Ici tout ce qui se découpe sur le ciel : (un « Ciel nu de ce blanc lilas délicat. ») est particulièrement affiné. Pointe des oreilles des chevaux, crinières etc....

Cette légèreté se remarque aussi dans la couleur du sarrau du laboureur.

On retrouve la préoccupation dans la descriptions d'un Semeur : « Le sarrau de l'homme est bleu, son pantalon brun. les guêtres de toile sont sales. je me figure que sur la toile, la tête de découpe plus nettement sur le ciel que sur la photographie » (Lettre à Theo 380, Nuenen, [fin septembre 1884])

6 / *éléments lourds dans les parties centrales et basses.*

Dès que l'horizon est franchi les formes sont massives, cela est vrai pour les deux attelages.

On remarquera que la taille du laboureur est (comme souvent dans les figures de Vincent) sur la ligne d'horizon, que le pantalon couvre pratiquement la hauteur du champ jaune et que les guêtres commencent sur le brun rouge du noir coupant le vert de l'herbe pour faire ressortir la silhouette entre le pantalon et les guêtres.

7 / *éléments maladroits et gracieux se côtoyant*

On le remarque dans le premier plan et dans l'étude du cheval du premier plan.

La fascination de Vincent pour le rude et le délicat est toujours double, un peu comme celle qu'il y aurait pour langage châtié débité à la diable ou pour la présence de mots d'argot dans un langage cherché. De Bukman, deux *Marché dessinés à coups très amples, d'une brutalité inouïe*. [...] De Hopkins, des *Enfants à la plage* d'un ton très délicat » (Lettre à Rappard, R 38, La Haye, [±2 juillet 1883])

8 / *petite têtes corps, corps gauches*

Le laboureur est extrêmement typique des personnages de Vincent. La petite taille des têtes est une conséquence de l'observation : les têtes de Vincent se découpant sur du clair, elles s'affinent car le sombre s'affine en se découpant sur du clair. La "gaucherie" (et celle des chevaux est remarquable) est à la fois une conséquence de l'observation et un rejet du "su" académique qui enjolive.

Pris isolément, chez Vincent, tout semble faux et critiquable (on se reportera à la critique de Rappard des *Mangeurs de Pomme de terre*), mais la solidité de l'image de l'ensemble s'impose.

9 / *verticales inclinée à droite ou à gauche*

Pas de verticales présentes dans cette vue.

10 / *prédilection pour l'inclinaison à gauche*

Idem, mais il faut cependant remarquer la tendance de Vincent à faire monter son horizon et ses lignes de fuite vers la droite. Cela est en fait le corollaire (pivotement) des verticales inclinées à gauche. Comme le note van Dantzig, l'inclinaison à gauche est plus nette au début (voir par exemple les bâtiments, comme la *Vieille tour à Nuenen* (Musée van Gogh) ou le dessin du *Kasteel Het Stein* à Anvers (F 1360, Musée van Gogh)

11 / *espace dans lequel le "tangible", le réel, le palpable sont accusés.*

Les petits traits pour figurer les brins d'herbe, le colliers des chevaux soulignés, la terre devant le laboureur, etc....

12 / *petites lignes horizontales à la hauteur des yeux*

Elles sont très classiques de Vincent qui y porte d'ordinaire une attention soucieuse, car la profondeur du tableau en dépend, elles sont ici présentes d'une extrémité de l'horizon à l'autre.

13 / *perspective linéaire au bas de la toile*

C'est le vert du premier plan qui va construire la perspective. La bande de vert au premier plan forme le point d'appui, puis on trouve à gauche du laboureur la ligne générale de fuite verte (que Vincent couvrira d'une ligne ondulante

pour en briser la brutalité) venant séparer le brun du jaune. Elle est très attentivement marquée jusqu'au second cheval, puis s'évanouit peu après son masquage. Le relais est alors pris par une seconde ligne verte plus proche de l'observateur qui ne démarre que sous le ventre du premier cheval et file jusqu'au second attelage. Les quelques lignes vertes du premier plan accusent cette fuite de perspective. Sa subtilité est liée à l'essentielle solidité du premier plan qui en constitue le socle.

Le premier plan doit « porter tout le reste » ; « le premier plan » est « la base solide » (Lettre à Rappard, R 46, Nuenen, [Seconde moitié de septembre 1884])

Au départ, Vincent hésite entre la représentation plane “de profil” et la mise en perspective (il est par exemple intéressant de remarquer comment l'ajout d'un fond modifie une vue, cf. p. e. *Femme plantant les pommes de terre*. JH 726-28)

Ici, la scène est composée d'éléments divers rassemblés, comme Vincent le fait souvent à cette période. Nous avons, sans que cela nuise à l'effet d'ensemble, un éclatement un laboureur vu de 3/4 arrière, un cheval plein profil et le second cheval un quart de face.

Les fonds peuvent être “importés” d'autres vues « De plus, j'ai dessiné quelques paysages qui serviront de base à des figures que je médite. » (Lettre à Theo 299, La Haye, [± 11 juillet 1883])

14 / couleurs s'accordant avec la perspective

Les couleurs s'accordent ici avec ce que l'on voit dans la nature. Plus le champ s'éloigne, plus le noir qui figure la terre retournée devient rouge.

15 / couleurs de perspective plates dans les zones les plus basses

Pas d'angle de perspective dans toute la bande du premier plan. Tout est plat jusqu'à la ligne verte devant le laboureur.



16 / zone la plus basse accidentée

Cela est vrai tant par la variété des couleurs que par la rupture qu'apporte la lumière au centre ou la variation du sens de la touche.

17 / terrain plat dans le fond

Dès que l'on a quitté le premier plan tout est plat.

18 / erreurs de perspective dues à la négligence

Le champ brun (qui va accuser la taille des chevaux) est une “tricherie”. Du fait de la tache verte à droite qui le limite, il est à peine deux fois plus large

que les chevaux . Mais pour Vincent la clef du vrai n'est pas là. On retrouve la même sorte d'insouciance à droite dans la *Chaumière avec le tas de foin et de tourbe* du Musée van Gogh. (F 22) et dans de très nombreuses vues.



19 / *Horizon placé environ aux deux tiers de la hauteur*

L'effort pour saisir les ciels au début de la période hollandaise leur laisse beaucoup de place et a tendance à faire baisser l'horizon.

«Je trouve que le compartimentage des taches claires et sombres du dessin n'est pas assez simple étant donné que les figures sont éclairées d'un côté et ombrées de l'autre, de même que le sol. Il s'agit de rapprocher la tonalité des figures et du sol pour qu'elles forment une silhouette sombre se dessinant sur le ciel clair... » (Lettre à Theo 308, La Haye, [± 2 août 1883])

« Voici, faits en toute hâte, des croquis des paysages que j'ai sur le chevalet. Charrue avec deux figures et Chaumière. J'aimerais que tu t'attaques tout de suite à ce genre d'études. Pour apprendre à embrasser le paysage d'un seul coup et à saisir ses lignes simples et les contrastes de la lumière et du brun. J'ai vu aujourd'hui le paysage représenté par le griffonnage du haut, c'était du Michel Pur. Ce sol était superbe dans la nature. Je trouve que mon étude n'est pas assez mûre, mais l'effet m'avait frappé, c'était quasi clair et brun, tel que je l'ai dessiné pour toi. Celui d'en bas représente un champ de blé d'un vert tendre ; à l'avant-plan, des herbes fanées et deux tas de tourbe derrière la maison ; de plus une échappée sur de la bruyère et un ciel très clair. » (Lettre à Theo 339, Drenthe, [± 8 novembre 1883])

Van Dantzig n'est d'ailleurs pas très sourcilieux sur ce critère, puisqu'il note qu'il "souffre de nombreuses exceptions". En fait il faut à chaque fois regarder si Vincent a voulu rendre l'immensité ou non, se référer à la hauteur du sujet central, etc....

20 / *d'avantage un peintre qu'un dessinateur*

Il serait bien hasardeux de souscrire dans l'absolu, tant de nombreux dessins de Vincent sont remarquables. Il est cependant clair que, dès 1883, quand il recommence à peindre, il distingue dessin et peinture et leur assigne des

objectifs différents.

« Pour les deux premières figures que j'ai peintes maintenant cette année, j'ai encore fait juste comme j'essayais l'année dernière - d'abord dessiner et puis remplir le contour. C'est ce que voudrais appeler la façon sèche. L'autre façon, c'est que, en fait, on fasse en dernier le dessin et qu'on se mette d'abord à chercher les tons sans trop se soucier du dessin, en essayant seulement de placer immédiatement les tons à peu près à leur place, et, au fur et à mesure, de préciser la forme et la subdivision des couleurs. En faisant comme cela, la figure donne davantage le sentiment d'être entourée d'espace et il y a davantage de douceur. Les couleurs deviennent ainsi plus fines, justement parce qu'on passe souvent dessus et qu'on pousse une couleur dans l'autre. Si les deux premiers que j'ai faites maintenant restent dans leur état actuel, vous verrez bien la différence.» (Lettre à Theo 308, La Haye, [± 2 août 1883])

«La figure reflète une espèce de vie qui ne résulte pourtant pas de l'exactitude du dessin car elle n'est pour ainsi dire pas dessinée, ce n'est qu'un assemblage de quelques taches. Voici où je veux en venir je crois que ces études rendent plus ou moins l'aspect mystérieux que la nature revêt quand vous la regardez à travers vos cils, de sorte que les formes se simplifient et deviennent des taches de couleur unie.» (Lettre à Theo 309, La Haye, [± 4-8 août 1883])

21 / *Oppositions franches entre la lumière et le sombre*

Ces transitions sont ici très marquées et très nettes dès que l'on monte le contraste et la brillance.



22 / *Extrêmes entre la lumière et le sombre*

Cela se remarque sur la charrue, tache noire, trait blanc, sur l'herbe jaune devant les chevaux ou l'a-jour de la tache claire sur l'attelage qui s'éloigne. Le dessin illustrant la lettre 333 donne une bonne idée des oppositions clair foncé de l'époque de la Drenthe. On retrouve la ligne blanche caractéristique au sommet de la charrue.



23 / *Petites taches lumineuses dans le sombre et inversement*

Ces contrastes sont ici présents sauf dans le ciel.



24 / *Alternance de lumière et de sombre*

Pour ce point et le suivant, l'examen de la zone avec le laboureur est particulièrement instructif. Tout l'important est dans les sombres.

25 / *Alternance chaud froid*

(Nota : La tache claire sur la gauche est une fenêtre pratiquée par un restaurateur qui a dissous la couche de vernis pour faire apparaître la couleur du fond.)

26 / *petites quantité de chaud dans les masses froides.*

Oui.

27 / *atmosphère tragique*

Depuis que la légende a faussé la lecture de la vie de Vincent, les commentateurs ont tendance à remarquer le tragique là où il n'est pas nécessairement.

La campagne dépouillée, la pénibilité des travaux des champs, la pauvreté des paysans, la nature hostile, l'âpreté voulue par Vincent, sa sensibilité et son idéologie auxquelles l'austérité calviniste n'est pas étrangère ont cependant marqué toute la période hollandaise et rendu rudes la plupart de ses études ainsi qu'il le résume : « Il est incontestable que mes œuvres sont maigres et sèches. » (Lettre à Theo 306, La Haye, [27 juillet 1883])

Il utilise lui-même des termes forts pour définir ce qu'il éprouve devant certaines peintures :

« Plusieurs toiles de l'époque où Troyon peignait son *Pré communal* dénotent une dose de sensibilité qu'on pourrait qualifier de dramatique, bien qu'elles ne représentent pas des figures. (Lettre à Theo 299, La Haye, [± 11 juillet 1883])

« A propos de Rousseau, [...] lisière de bois et échappée sur des pâturages [...] la toile au soleil rouge du Luxembourg [...] l'effet dramatique de ses toiles là... » (Lettre à Theo 299, La Haye, [± 11 juillet 1883])

Mais il semble plus raisonnable de s'en tenir à qu'il dit à Rappard en 1884 à propos de son émotion : « Il faut que j'exprime encore plus vigoureusement dans mes œuvres ce que j'y exprime pour le moment. Je m'esquinte à me perfectionner sous ce rapport [...] »

Mais, après tout, il y a des amateurs qui aiment justement ce qui a été peint avec émotion » (Lettre à Theo 363a, Nuenen, [début avril 1884])

28 / couleur de contour calmes

Après la période parisienne qui transforme sa palette, Vincent aura beaucoup recours au contour, mais au débuts de la période hollandaise cela n'est pas encore vrai. En revanche Vincent est déjà très attentif à la transition du clair au sombre. On verra ainsi combien il s'est appliqué pour éclaircir son brun-rouge sur la croupe, le dos et le front du cheval du premier plan, afin d'assurer la transition lumière / sombre. Cela participe de la même préoccupation.

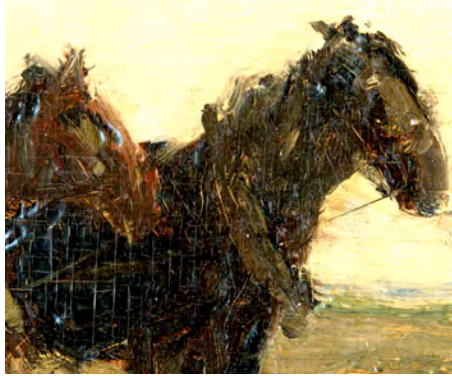
29 / lignes de contour pâteuses dominantes

Sauf quand il doit dessiner, et encore, Vincent s'efforce de masquer le « travail ». Ainsi on trouve des couleurs très calculées, tâches rose et bleu à l'horizon, pour faire ressortir le gris ou, sur le sol, rouge, bleu mauve etc.... mais tout fonctionne comme si cela devait être dissimulé et apparaisse négligé.



30 / important contraste entre lignes pâteuses et fines

Dans de très nombreuses peintures, on remarque combien Vincent sait faire suivre une ligne un fil en inversant sa couleur quand celle du fond change. Cela se retrouve ici où les rênes sont figurées par un trait blanc, pour le cheval du premier plan, et par un fin trait brun se découpant sur le ciel, pour celui du second plan.



Une seule des jambes des chevaux du premier attelage est soignée et a droit à deux touches de blanc pour figurer le postérieur levé qui donne la posture.

De la même manière un trait fin suffit à figurer un bâton menaçant sur l'attelage qui s'éloigne.

En revanche, deux simples tâches de couleur, brune et grise vont suffire à dessiner la forme des chevaux.



31 / texture rendue par la couleur davantage que par la forme.

Cela renvoie à la préoccupation de « chercher les tons sans trop se soucier du dessin » cité plus haut, mais aussi à la question de la valeur relative des tons et plus généralement à la question de la juxtaposition des couleurs et de l'effet qu'elle produit. «Il ne faut pas prêter attention à la couleur locale en soi, mais considérer cette couleur locale par rapport au ton du ciel. Le ciel est gris — mais il est si éclatant que le blanc pur ne saurait peut être rendre *qua* la lumière et l'éclat, donc pour être conséquent, vous devez également foncer les nuances brun et gris-jaune du sol. M'est avis que, si on analyse les couleurs de cette façon, il est évident qu'on finit par croire qu'on les voit ainsi depuis toujours.» (Lettre à Theo 332, La Haye, [± 12 octobre 1883]) Pour ce qui concerne

la couleur proprement dite, un gris rouge, relativement peu rouge paraîtra plus ou moins rouge selon les couleurs avec lesquelles il voisinerait. (Lettre à Theo 370, Nuenen, [début juin 1884])

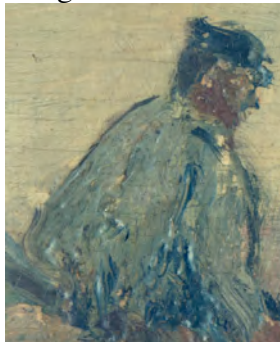
Mon amateur préférait des compositions à cinq ou six figures, alors que j'aurais préféré n'en camper que deux ou trois. (Lettre à Rappard, R 48, Nuenen, [seconde moitié de septembre 1884]) « A propos de couleurs pauvres, on ne doit pas, à mon avis, considérer les couleurs d'un tableau en soi ; une couleur pauvre qui par exemple, se trouverait tout prêt d'un vigoureux rouge brun, d'un bleu sombre ou d'un vert olive, pourrait très bien exprimer le vert tout à fait frais, tout à fait tendre, d'une prairie ou d'un champ de jeune blé. » (Lettre à Theo 370, Nuenen, [début juin 1884])

32 / *petites lignes de guidage*

Il existe effectivement de petites lignes, et, peut-être, des vestiges d'autres lignes, mais, pour être formel sur leur fonction exacte, il faudrait des photographies sous infra-rouge plus nettes que celles dont je dispose.

33 / *contours ajoutés en dernier*

remarquables sur le trait noir de la charrue, le contour de l'habit, la correction du ventre du cheval du premier plan, les deux lignes sur son dos, sur le sarrau du paysan avec la très délicate ligne au sommet de son dos, par exemple.



En fait ce critère n'est vrai qu'à partir de 1883. Vincent dit alors que, l'année précédente, il peignait d'abord les contours, puis les remplissait.

34 / *séquences de développement fausses*

Nez ajouté sur le visage, cheveux ajoutés après la casquette, bras de la charrue dessiné avant la manche du laboureur et recouvert ensuite, plusieurs recouvrements de couleurs dans le sol pour re-découper les plans.

35 / *contours fluides avec de longues lignes pleines*

Parfois masquées par d'autres touches, elles sont cependant présentes. Voir plus bas les premiers plans.

36 / angles obtus à l'intersection des touches

Cela ne semble valoir que pour les peintures traitée en touches croisées.

37 / formes qui soulignent allongées

?

38 / préférence pour les formes convexes

En fait Van Dantzig se réfère aux formes pleines que Vincent souhaite dessiner, afin que ses figures forment un tout. (lettre 408) L'homogénéité est ici claire, on sait toujours à quel élément appartient quelle touche.

39 / structure naturelle

Van Dantzig évoque ici le caractère observé et non "su" ou "voulu" des objets représentés. Bien que les deux chevaux soient très différents, ils ressemblent ici non à des chevaux appris, mais à des chevaux vus.

40 / présence d'objets faits par l'homme

La charrue. Elle est en outre l'élément qui reçoit le plus de lumière.

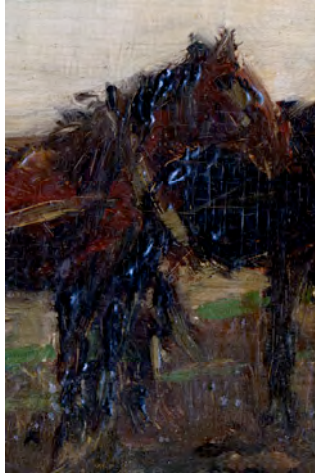
41 / portrait ou anatomie vivants

La recherche est très conforme à :

«A propos de l'expression d'une figure j'en viens de plus en plus à croire qu'il faut la chercher moins dans la physionomie que dans la tournure de l'ensemble.» (Lettre à Theo 299, La Haye, [± 11 juillet 1883])

42 / erreurs de structures dues à la négligence

Van Dantzig veut, par là attirer l'attention sur les éléments laissés dans le vague. Il trouverait sans doute à redire en regardant la masse confuse des antérieurs du premier cheval et des postérieurs du second.



43 / *structure distordue*

Des éléments correctement traités séparément deviennent maladroits du fait de la combinaison. On peut effectivement douter, lorsqu'on s'intéresse à la question de l'attelage, que les deux chevaux soient liés l'un à l'autre et à la charrue, mais il semble que le souci du *juste*, du *vrai* de Van Dantzig ne soit pas celui de Vincent.

44 / *déviations des lignes en "arcades"*

Les lignes apparemment droites sont effectivement souvent déviées.

45 / *"guirlandes"*

L'une d'elles, verte, est remarquable sur la gauche derrière le laboureur. Elle est très voisine de celle que l'on voit à droite dans la *Nature morte à la Bible ouverte* du Musée Van Gogh (F 117 ; JH 146)

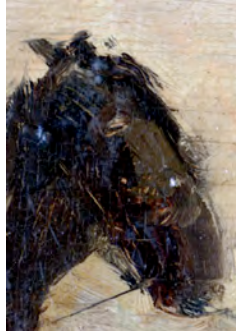
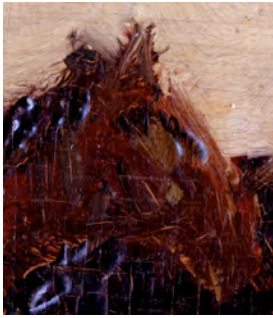


46 / *formes en « s » allongées*

Voir un exemple ci-dessous point 59.

47 / *mouvements de brosse gracieux et grossiers*

L'oreille à peine dessinée du cheval du premier plan est parfaitement "corrigée" par le trait blanc. Les nez des chevaux sont négligés.



48 / *un point culminant*

Oreilles du cheval du second plan, comme sur le dessin de la lettre 333 (cf. ci-dessus, point 22.)

49 / *pas de point bas caractéristique*

Observation d'une belle pertinence, bien illustrée ici.

50 / *point le plus haut ailleurs qu'au centre*

L'habile déplacement du point culminant, alors même que le sujet est centré, se vérifie très souvent.

51 / *point culminant le plus haut à gauche*

Élément peu significatif comme note Dantzig : *good many exceptions to this.*

52 / *davantage d'éléments saillants au centre.*

Il semble même que tout ne soit fait que pour servir le centre du tableau. Toute éventuelle ambiguïté sur la scène est levée au premier coup d'œil par l'attelage qui s'éloigne.

53 / *partie la plus élaborée au centre*

Peu discutable ici. Correspond aux préoccupations de Vincent, comme en atteste son commentaire pour Rappard à propos d'un métier à tisser : «Le cas échéant le petit spectre noir [l'endroit où le tisserand se tient] au fond devrait être le centre, le point de départ, le détail le plus senti et le mieux achevé, tandis que tout le reste lui serait subordonné ». (Lettre à Rappard, R 44, Nuenen, [Mi-mars 1884])

54 / *parties les moins élaborées sur les bords*

Plus on s'éloigne du bord, plus l'écriture est soutenue



55 / parties les plus saillantes élevés

La vue est tout entière contenue dans la bande centrale représentant un tiers de la surface.



56 / sujet principal au centre

Le centre est ici le milieu du ventre du cheval du premier plan et non l'attelage en raison de la présence du second attelage qui « pousse » le sujet principal vers la gauche.

57 / arrière-plan et premier plan d'intérêt mineur

Rien n'est défini à l'arrière plan, aucune partie du premier plan ne vient intervenir nuire à l'intérêt du sujet, mais l'attention mise, tant dans le premier plan très fouillé que dans la ligne d'horizon ou dans le ciel subtilement coloré, témoigne de l'unité du tableau où tout est voulu.

58 / touches lâches dans les parties les plus élevées

Vrai pour l'horizon.

59 / touches rapprochées dans le centre et en bas

Le jeu des verts et des jaunes pour figurer l'herbe dans le coin en bas à droite est saisissant de réalisme. Les herbes sont comme gravées.



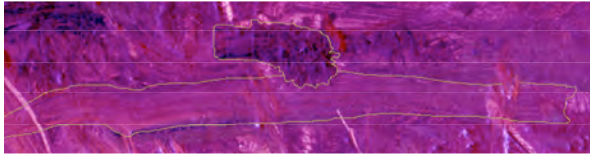
Remarquer aussi les guirlandes quand la main se repose (verte dans le coin

droit, brune à gauche devant le jaune, verte complètement à droite).
Voir aussi le « S » souple (derrière la touche vert clair à gauche de la grosse touche vert sombre du premier plan.)



60 / *touches de gauche à droite.*
Toutes

61 / *touches alternativement très courtes et très longues*
Voir par exemple en bas au centre.



62 / *touches vers le bas*
Systématique, mais peu discriminant.

63 / *touches ininterrompues*
Voir la longue ligne verte sous le laboureur.

64 / *forte pression*
Beaucoup moins vrai en peinture qu'en dessin (comme le note Van Dantzig)
Voir plus haut l'herbe gravée.

65 / *petites bavures*
Non significatives

66 / *largeur plus grande avant la fin du trait*
Oui, nombreux exemples

67 / *début et fin du trait plus étroit*
Oui, mais peu significatif

68 / *toute la largeur de la touche parfois aux angles droits, et parfois oblique par rapport à la direction du mouvement*
Oui, regarder par exemple la barre du « t » de la signature

69 / *légers twist à la fin du trait*

Oui, mais il faut un fort grossissement pour le mettre en évidence.

70 / *touches larges*

Voir particulièrement la (ou les ?) silhouettes à côté de l'attelage du fond. Le construction est étonnante (étonnamment juste) et le pinceau trois fois trop gros ; mais puisque ça marche!

En tout cas, cette sorte de détail permet de rejeter l'affirmation de Sjraar van Heugten qui voyait le style de Vincent "*plus aventureux que celui du faussaire.*" Il n'existe pas aux catalogues d'oeuvre élaborée qui puisse appuyer cette théorie visiblement ficelée à la hâte.

71 / *rapidité*

Pour Van Dantzig (il a selon moi raison), Vincent doit être classé non parmi les artistes travaillant très rapidement, mais parmi les artistes travaillant rapidement. Les soucis coloristes et les changements de couleurs constants, l'attention du détail et l'observation que cela impose freinent sa tendance à écrire vite. S'il ne s'imposait pas ces soucis, il serait extrêmement rapide, mais ses œuvres alors le paieraient. Il existe quelques exemples d'œuvres trop vite exécutées qui perdent vite leur définition. En tout cas l'auteur des *laboureurs* est un artiste qui peignait « vite ».

72 / *verticales et horizontales dans les parties les moins importantes.*

Malgré l'absence de formes verticales on trouve des passages de brosse verticaux, comme dans le coin gauche.



73 / travail en “briques”

La touche croisée pour le remplissage, absente ici, apparaît à Paris. (D’utilisation particulièrement simple, elle sera adoptée par tous les faussaires de Vincent. Le critère serait de regarder comment elle s’intègre à un fond, donc de scruter ses bords.)

74 / blocs verticaux

Idem

75 / blocs horizontaux

Idem

76 / lever de pinceau abrupt

Oui, dès qu’un détail l’exige, voir le manche de la charrue, , la manche

du laboureur  et plus généralement remarquer la précision d’arrêt de la brosse pour éviter les erreurs de plans.

77 / cônes de peinture

Oui. Le petit nuage blanc dans le ciel est attentif. 

78 / “short paint”

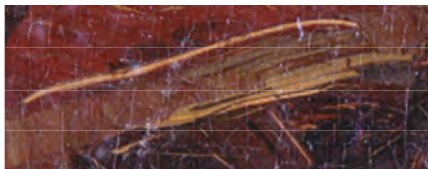
Pour van Dantzig, et il est impossible de le contrarier, le rendu de surface permet de déduire la dilution à la térébenthine et le degré de dilution est une constante. Cela n’est pas automatique, car le séchage dépend aussi du caractère absorbant du support (voir les remarques de Vincent écrivant d’Arles sur la “toile absorbante”). Cela dit, la peinture de Vincent ne coule pas, ne produit pas de glacis (il rejette d’ailleurs explicitement ce procédé) et l’on retrouve les touches telles qu’il les a posées sur la toile, sans que la dilution ait mélangé les teintes.

79 / fils de peintures effilés

Bien que présents, on en remarque peu. Cela est conforme aux œuvres de la période.

80 / différence d’épaisseur entre le bord et le centre du trait

Regarder, par exemple, le trait qui traverse le corps du cheval du premier plan.



81 / *peinture non mélangée sur la toile*

Absolue constante. Élément très caractéristique chez Vincent pour qui, quand c'est fait, c'est fait.

82 / *peinture écrasée*

Cela ne vaut que pour les toiles qui ont été rangées l'une sur l'autre. Mais l'écrasement est parfois dû au rentoilage.

83 / *impression de tissage sur les points les plus hauts de la surface peinte*

Idem, ce n'est vrai que dans les cas où les toiles ont été posées l'une sur l'autre.

84 / *signature ton chaud*

Ici rouge sur vert.

85 / *signature posée en plein*

Peut-on signer plus franchement?

86 / *signature en bas*

Oui. On pourrait ajouter la grande préférence de Vincent pour le coin gauche.

87 / *simultanéité de valeurs formelles de couleur et de lumière*

L'absence de reprises, l'attention mise à découvrir le ton juste pour figurer une ombre (sous le bras du laboureur) un endroit plus éclairé qu'un autre (une guêtre et l'autre) montrent une haute quête de combinaison couleur/lumière pour l'ambiance.

Même très réduite la vue reste lisible.



88 / *absence d'hésitation.*

Il faut regarder attentivement l'extrême simplicité de la silhouette du laboureur et de sa charrue pour remarquer à quel point cela est vrai et conforme à la démarche de Vincent.



89 / *couleur sans forme dans la zone la plus basse*
 Oui. Le coin à droite est à cet égard exemplaire.



90 / *couleur sans forme sur les trois autres bords*
 Oui.

91 / *contour liant la forme*
 Oui, voir ci-dessus 29, 30, 33.

92 / *Connection entre la direction des touches et la direction des plans*
 Oui, voir le sol.

93 / *Direction des touches accentuant la structure*

Oui, voir la charrue, etc. Cette homogénéité qui sera une des caractéristiques de l'art de Vincent ne peut être que postérieure au départ de La Haye :

« l'année dernière [...] quelques troncs dans la forêt l'année précédente. [...] Si je me réfère à l'étude en question je crois pouvoir affirmer que le coloris de mes études récentes, qui sont pourtant empâtés, devient de plus en plus ferme, parce que les nuances se confondent et que les toutes s'enchevêtrent de sorte que l'ensemble paraît plus fondu et qu'il exprime mieux le charme des nuages ou de l'herbe par exemple. » (Lettre à Theo 309, La Haye, [± 4-8 août 1883])

Conclusion

Nul doute que van Dantzig aurait, sans hésiter, attribué les *Laboureurs* à Vincent. Nul doute non plus qu'ils seront unanimement reconnus comme un tableau de Vincent.

Il semble inconcevable que l'on puisse leur faire le moindre reproche si l'on se place du point de vue de ce que Vincent cherchait à peindre en 1883 après avoir quitté La Haye.

Il aurait fallu, pour démontrer les similitudes avec d'autres œuvres de Vincent, intégrer à chaque fois dans cette étude des images de référence.

Malheureusement la qualité des reproductions reprise de catalogues n'est que très rarement suffisante pour fournir des illustrations précises. Le mercantilisme qui a confisqué les images de l'œuvre de Vincent et les exploite pour son propre compte, l'arriération des services de reproduction qui n'utilisent pas les techniques modernes d'images haute définition sont le seul obstacle à la démonstration strictement oculaire de l'authenticité de cette œuvre — et de bien d'autres. J'en suis réduit à réclamer la confiance du lecteur quand je dis avoir vérifié *de visu in situ* la pertinence des observations de Van Dantzig.

Les liens sont très fermement établis, à la fois pour la sensibilité de Vincent, et pour les caractéristiques isolées par Van Dantzig : dessin (1-10) ; représentation de l'espace (11-19) ; couleur (20-34) ; forme (35-47) ; organisation de la surface (48-59) ; touche (60-75) ; (76-83) signature (83-86) et "totalité" (87-93). Il ne resterait qu'à établir que la composition générale est conforme. Cela peut être mis en évidence par le croquis très sommaire du Musée Kröller-Müller qui ne saisit que l'essentiel. (F1335 ; JH 883)

L'éventualité d'une falsification, déjà extrêmement improbable tant les caractéristiques de style, de touche, de couleur — qui d'autre que l'auteur des *Laboureurs* peut écrire « le noir lilas des sillons » ; « La terre labourée violacée » ou « Et le sol labouré orangeâtre. C'est quelque chose de tout autre que ce qu'on en pense dans le Nord » et écrire des dizaines de fois le mot labour dans ses lettres ? — et de composition sont contraignantes, est encore affaiblie par la conformité de la signature, par la datation du tableau, par l'emploi de couleurs d'époque sans anomalie, par l'impossibilité dans laquelle un faussaire se trouve de disposer d'une connaissance des premiers travaux de Vincent qui sont enfermés dans un grenier à Breda jusqu'en 1903.

Elle est également absurde pour une autre raison : puisque le tableau n'a jamais prétendu à l'authenticité avant que son propriétaire actuel ne le découvre et l'achète pour une somme modique, il n'y aurait guère pour possibilité que d'envisager une falsification récente. Dès que l'ancienneté de

l'œuvre est établie, l'hypothèse du faux s'effondre. Elle avait, à tout prendre, pour seule base la crainte des experts redoutant d'être victime d'une machination.

Les *Laboureurs* sont de la main de

Vincent

.

Avant le projet de vente de 2003 j'avais ajouté quelques éléments

Des *Laboueurs*, un sujet pour Vincent ?

Les familiers de Vincent savent à quel point il fut “copiste” et “pasticheur”. Ce n'est pas ici le lieu de débattre de ses plus de 500 copies ou d'oeuvres dont l'inspiration est transparente, mais il faut rappeler qu'autodidacte, Vincent a débuté en copiant des maîtres avec acharnement. Plus tard, il s'est fréquemment —les Mangeurs de pommes de terre, par exemple, sont une déclinaison d'un Josef Israël — inspiré de choses vues. La mise en évidence d'un parallèle entre une oeuvre qu'il a admirée et une oeuvre candidate à attribution est toujours un argument extrêmement lourd en faveur de l'authenticité de la seconde.

Dans un album ayant appartenu à Theo, de qui il était le guide artistique et le principal pourvoyeur en gravures, se trouve une eau-forte de Charles Jacque (1813-1894) artiste dont Vincent fut l'admirateur fervent. [Ref. : VGM Theo's [or Vincent's] Scrapbook, arch VGM . page 9.2 image 2 Inv. VGM “T 1487/V. 1963.]



Charrue attelée au repos (56 x 115)

Deux chevaux attelés à une charrue se reposent. Leur maître est lui même étendu à terre derrière sa charrue. Sur un fond élevé on distingue vers la droite un cheval attelé à un tombereau, & à gauche ; deux personnages. Fond montagneux. Signé Ch. Jacque 1846 ((Guitthey, L'oeuvre de Ch. Jacques. Cat Eaux fortes & pointes sèches , Lemaire, Paris 1866.)

La connaissance par Vincent de cette gravure ne saurait être regardée comme hypothétique, les deux frères se montrent leurs trésors, une lettre de Vincent à Theo est explicite : *Continue la collection que tu as commencée. Je connais aussi la gravure sur bois d'après Jacque: « La Bergerie ». Surtout, apporte ces choses avec toi à la maison au moment de Noël.* Lettre 112

Souvent nommé dans la correspondance de Vincent, Jacque lui a laissé une impression durable. Dix ans après avoir vu, chez son oncle, la série des “mois”, il dit les avoir toujours présents à l'esprit. Dans son esprit le nom de Charles Emile Jacque est lié au labourage par un autre biais. Lorsqu'il était employé de Goupil, son oncle Vincent, dont était alors le protégé, lui avait acheté, pour la succursale de La Haye, « Un vieux Huguenot » de Hanker et Vincent, précisait pour Theo, le 6 juillet 1875 : “*il a acheté aussi un beau tableau de Jacque, des chevaux sous la pluie, auprès d'une charrue.*” [Lettre 30]. Quelques mois plus tard, Vincent s'inquiétait de l'opinion de Theo qui travaillait alors à la succursale de La Haye : “*Comment trouves-tu le petit Jacque: « Labourage », qui est depuis un certain temps à La Haye ?* [13 déc. 1875, lettre 49]

Si l'identification n'est pas certaine, (les registres de Goupil en mars 1875 signalent un *Labourage* « non vendu », acheté à *Nicolas*, mais le format n'est pas indiqué, il semble probable que le tableau acheté par l'oncle soit celui-ci :



Sous cet éclairage, les proximités de la *Charrue* attelée au repos et les *Laboureurs* revêtent une importance particulière, d'autant qu'avant son séjour en Drenthe, Vincent écrit à son frère : “*la vérité, c'est que les corvées l'emportent de loin sur le repos dans la vie. Tu saisis ma conception: c'est le travail que je*

veux essayer d'exprimer." Lettre 251

Une autre vision du *Labourage* avait également été appréciée :



«J'ai encore une jolie chose de Small pour vous; en voilà un qui a beaucoup de talent.» Lettre R 15 à Anton van Rappard. *«il y a beaucoup de belles choses de Small, mais ce dessin-là et « Le concours de labourage » sont les plus beaux que je connaisse.»* Lettre 227 N

Vincent avait donc déjà l'œil sur ces travaux des champs. Avant de quitter La Haye, il annonce son intention : *« J'aimerais surtout dessiner des études d'une charrue brabantonne, d'un tisserand et du cimetière de Nuenen. Mais cela coûterait de l'argent.»* (Lettre à Theo 299, La Haye, [± 11 juillet 1883])

Quand il part pour la Drenthe, sa préférence pour la campagne héritée de son enfance solitaire au cours de laquelle il avait beaucoup observé, renaît, avec une différence notable : il sait peindre et peut exprimer ce qu'il sent. Son isolement va encore doper ses émotions. Son respect pour le travail de la terre, son amour pour l'oeuvre de Millet ("peintre paysan"), la glorification du travail (héritée du Calvinisme), la rupture avec son milieu (qui se veut

“la couche supérieure de la société”) vont le pousser à devenir à son tour peintre de paysans. Le labour sera pour lui, tant dans ses préoccupations, ses métaphores ou dans son oeuvre, un thème important. On ne connaît que dix dessins ou peintures, mais il est clair que Vincent en a dessiné et peint davantage. Si je date le tableau de Drenthe, c’est qu’il ne trahit pas seulement l’influence de l’école française de Barbizon, mais également de celle de la Haye qui en dérive, mais fait d’autres choix, notamment du fait de l’influence de (Jacob) Jaap Maris qui a servi de trait d’union.

La *Correspondance* indique qu’en Drenthe il observe les laboureurs. Il le signale à ses parents : « *Je vais encore souvent derrière les laboureurs. Il faut même que j’y retourne.* » (Lettre à ses parents 334, Drenthe, [27 octobre 1883]) ou à Theo : « *ensuite j’ai vu des laboureurs très occupés.* » (Lettre à Theo 340, Drenthe, [2 novembre 1883]). Il est donc fort probable, pour ne pas dire certain, qu’il a peint des laboureurs à ce moment-là. Un examen plus fin des dates de ces lettres, qui reste à confirmer, dit que dix jours au moins séparent les deux annonces de son contact avec les laboureurs, permettant d’envisager qu’il ait peint non seulement ce tableau, mais d’autres laboureurs.

Trois panneaux, peints en Drenthe ont été envoyés par Vincent à Theo, le 13 février 1884, soit un mois et demi (ce qui équivalait au temps de séchage) après son arrivée à Nuenen. « *J’ai envoyé aujourd’hui à ton adresse un colis postal avec trois petits panneaux et neuf aquarelles. J’apprendra avec plaisir que tu l’as reçu. S’il y a là dedans quelque chose qui te plaise, tant mieux.* » Lettre à Theo 356, Nuenen, [13 février 1884] Il est manifestement satisfait de ces études et d’autres envoyées plus tôt puisqu’il écrit une quinzaine de jours plus tard : *Dis donc, est-ce que les études apportées de la Drenthe sont particulièrement mauvaises ?* Lettre à Theo 356.

L’hypothèse de la présence du panneau des *Laboureurs* dans la collection de Theo est renforcée par la présence d’une oeuvre intitulée « *Laboureurs* » et numérotée 276, dans l’inventaire dressé peu après sa mort en 1891 par son beau-frère André Bonger, le frère de Johanna.

L’inventaire ne précise pas le support de cette oeuvre, mais, hormis « 20 toiles volantes de Hollande », aucun des supports des oeuvres de cette liste n’est précisé. Le format n’est pas non plus spécifié. L’absence, dans l’oeuvre connue de Vincent d’autre « *Laboureurs* » ayant pu appartenir à Theo, et la « disparition » des panneaux de la période de la Drenthe ayant appartenu à

la collection de Theo invite à penser que les « *Laboureurs* », n° 276 de la liste d'André Bonger pourraient être l'un des trois petits panneaux disparus de la Drenthe.

Nous avons à l'appui de cette hypothèse, que les oeuvres de la séquence 275 - 287 de la liste Bonger ont été chez le marchand Julien Tanguy après la mort de Theo. Nous avons un certain nombre de traces diverses pour nombre d'entre elles, mais rien n'indique que, ni des *Laboureurs*, ni un panneau, aient jamais été vendus par Julien Tanguy.

En revanche, l'inventaire dressé à sa mort en 1894 par sa veuve, sa belle-fille et André Bonger, signale un panneau parmi les invendus.

- 1/ *Petite toile le Semeur*
- 2/ n° 50 *Nature-morte (citrons sur un plat avec carafe)*
- 3/ n° 287 *Toile en longueur, paysage (Auvers)*
- 4/ n° 14 (n° de la toile au XX : 9) *Trois arbres (les peupliers, village à l'arrière plan)*
- 5/ 310 *Moulin de la Galette (Montmartre toile de 100)*
- 6/ 280 *Verger en fleurs*
- 7/ *Panneau*
- 8/ *Petite toile (les laveuses)*
- 9/ 286 *toile en longueur (bois avec deux figures au milieu)*

Puisqu'il existe d'autres panneaux dans la collection de Johanna van Gogh, [F 211 JH 973 *Vue d'Amsterdam* 22,5 x 27cm / F 336 JH 1226 *Livres* (panneau ovale) / F 334 JH 1227 *Paniers avec oignons* (panneau ovale)] (tous postérieurs à la période où Vincent envoie ses panneaux), on ne peut pas conclure que le panneau demeuré chez Tanguy soit les *Laboureurs*, mais, dans ce cas, la sortie des *Laboureurs* entre 1891 et 1894 est inexplicable.

Mark-Edo Tralbaut qui s'est efforcé de faire correspondre à chacune des oeuvres de l'inventaire dressé à la mort de Tanguy un numéro de la nomenclature de De la Faille [VanGoghiana 1] est resté tout à fait perplexe devant le panneau.

Personne ne semble avoir avancé depuis pour l'identifier faute de panneau

pouvant offrir un début de solution à l'énigme.

On sait cependant, par une lettre du 19 février 1894, de Paul Durand-Ruel à Johana van Gogh, que les neuf oeuvres qui apparaissent dans la liste Tanguy, plus une dixième, non référencée, mais très probablement de même origine, ont été remises, une semaine après la rédaction de la liste à la galerie Durand-Ruel. (Archives du Musée Van Gogh)

Paul Durand Ruel

à Madame Vve Theo van Gogh 19 avril 1894

J'ai l'honneur de vous informer que Mr Bonger nous a remis en dépôt dix tableaux de feu Mr Theo van Gogh (une toile faisant partie de cette collection est roulée et non montée sur châssis) et onze cadres. Désirant montrer ces tableaux aux visiteurs de nos galeries, je vous prie de bien vouloir nous donner le plus possible la liste des prix faits par vous pour chacun de ces tableaux,

- 1 *Nature morte, citrons*
- 2 *Peupliers*
- 3 *Vue d'Auvers*
- 4 *Orangers en fleurs*
- 5 *Sous bois à Auvers*
- 6 *Montmartre*
- 7 *Le semeur*
- 8 *Les lavenses réduction*
- 9 *Esquisse panneau*
- 10 *Toile roulée sujet de figure et paysage*

Ainsi qu'il a été convenu avec M. Bonger, nous garderons pendant quelque temps les tableaux en dépôt et vous informerons des ventes que nous pourrions faire sur le prix fixé par vous, nous préleverions en cas de vente la commission usuelle de 10%

Veuillez agréer Madame, l'assurance de mes sentiments respectueux.

La question serait de savoir si un observateur pressé peut nommer les *Laboureurs* : *Panneau esquisse*. S'il n'y a pas d'empêchement, l'éventualité de la correspondance entre des *Laboureurs* peints en Drenthe, l'envoi de panneaux par Vincent, de *Laboureurs* dans l'inventaire Bongers, du dépôt chez Tanguy, puis chez Durand-Ruel, n'est contredite par aucune information connue. Les mentions de *labour*, *labourage laboureurs*, *charrue* aux inventaires ne fournissent pas de piste.

Les différents *Laboureurs* dans l'œuvre de Vincent Van Gogh

Qui se fie aux catalogues éprouvera les plus grandes difficultés à identifier l'historique des différents *Laboureur* peints par Vincent. Le dernier catalogue du Musée Kröller-Müller (2003) indique par exemple que Vincent n'a peint que deux toiles de "*Laboureur*" en France, tandis que les autres catalogues en recensent trois (Failla 1928, 1939, 1970, Hulscher 1977 et 1996). Le catalogue Feilchenfeldt dédouble de son côté un *Laboureur* passé en Allemagne avant la guerre de 1914, signale Johanna van Gogh comme propriétaire qui ne lui appartient pas et transforme un innocent paysage en labourage.

TROIS « *LABOUREUR* » AU CORPUS.

Les provenances données sont malheureusement toutes fausses ou incomplètes. Il est cependant possible de démêler l'écheveau des historiques et de montrer que « *Laboureurs 276* » du premier inventaire de la famille van Gogh ne peut renvoyer aux trois « *Laboureur* » laboureurs admis au corpus : F625/JH1768, F706/JH1794 et F727/JH1877 et à deux autres manifestement rejetés à tort.

DES « *LABOUR* » SANS RAPPORT POSSIBLE.

Aucune des trois autres peintures figurant au premier inventaire et dont l'intitulé contient le radical « *labour* » ne peuvent correspondre à ces trois toiles.

1. Le format signalé « toile de 30 » de la « terre labourée (soleil levant) 173 » exclut toute correspondance avec les trois *Laboureurs* du corpus, tous de plus petit format.

2. Aucune confusion n'est non plus possible avec la copie d'après Millet, enregistrée au numéro 157-8, parmi « 7 toiles de 30 d'après Millet »

3. Le numéro 247-9 « *Laboureur*, Millet petites toiles. », ne peut non plus correspondre, puisqu'il est toujours identifié comme une copie.

4. Deux *Laboureur* de la période hollandaise ne peuvent être candidats, faute d'avoir fait partie de la collection de Theo.

Le premier conservé au Musée Kroller-Muller, n'a jamais été admis au corpus

Le second également signé n'est connu que par une unique photo et sa piste semble perdue.

Montrer que les trois « *Laboureur* » peints en France et présents au corpus ne peuvent être le « *Laboureurs* » de l'inventaire reviendrait à établir que qu'une peinture représentant des *Laboureurs* peinte par Vincent a disparu. La seule œuvre pouvant prétendre être l'œuvre mentionnée dans l'inventaire deviendrait alors le panneau des *Laboureurs*.



LA DATE DE L'INVENTAIRE.

La liste, intitulée “Catalogue des œuvres de Vincent van Gogh” et rédigée par Dries Bongers, le beau-frère de Theo, n'est pas datée, mais il est possible d'établir qu'elle fut dressée à la mi-novembre 1890. Les autres datations

« septembre 1890 » ou, au contraire, “1891” qui ont pu paraître plausibles ont cessé d’être défendables. L’absence du *Semeur*, offert au critique Frederik Van Eeden le 24 octobre, garantit que Theo van Gogh, interné quinze jours plus tôt, n’a pas participé à la rédaction, comme l’ont souligné les commentaires de Chris Stolwijk et Han Veenenbos accompagnant la publication du *Account Book de Theo Van Gogh et Jo van Gogh Bongers* (VGM 2002). Les notes de cet ouvrage signalent également le contrat d’assurance pris par Dries Bongers (lui-même agent d’assurances) le 19 novembre 1890, le lendemain du jour où Johanna quitte la France avec Theo qui va être interné à Utrecht. Les auteurs cherchent à dater l’inventaire Bongers, mais n’établissent le lien qui fournit une date si l’on veut bien admettre qu’il n’est pas possible d’assurer une collection de tableaux sans que son inventaire ait été dressé. On doit donc tenir pour acquis que le 19 novembre 1890, date du contrat, le premier inventaire ou « catalogue » de la collection de la famille existe.

Il faut dès lors établir combien de “scènes de labour” peintes par Vincent ont déjà quitté la collection pour savoir quelle œuvre pourrait se cacher derrière l’intitulé “Laboureurs.” La figure du laboureur est trop connue pour envisager que quiconque se soit mépris, il ne saurait s’agir d’un semeur ou d’un moissonneur, autres figures que Vincent aimait peindre.

Toile N° 1 : « Une maison et un laboureur »

La plus petite des trois toiles de *Laboureur* réputées de la période française de Vincent et classées parmi les oeuvres de Saint-Rémy est une “Vue à vol d’oiseau avec une maison et un laboureur” référencée F727/JH1877 dans les catalogues. Elle a été présentée comme récupérée avec plusieurs autres œuvres par le docteur Gachet et son fils juste après l’enterrement de Vincent à Auvers lorsque Theo a laissé aux quelques amis présents sur place emporter un souvenir.



J'avais d'abord, comme tout le monde cru à cette fable, mais l'examen attentif d'une bonne reproduction de cette toile de 6 figure prise en format paysage (33 x 41) permet de le récuser. Ni le laboureur hors d'échelle, ni rien de la toile n'a été peint par Vincent et on peut l'écarter du corpus. Cette toile vendue, selon le catalogue Faille par le fils Gachet à la galerie Feilchenfeldt n'a en tout cas pu être dans l'inventaire de Theo.

Toile N° 2 : « Laboureur dans un champ »

Le cas du Laboureur F625/JH1768 est compliqué par diverses erreurs d'identification et la confusion... avec le troisième Laboureur F706/JH1794. Un peu de patience permet cependant de distinguer leurs historiques.

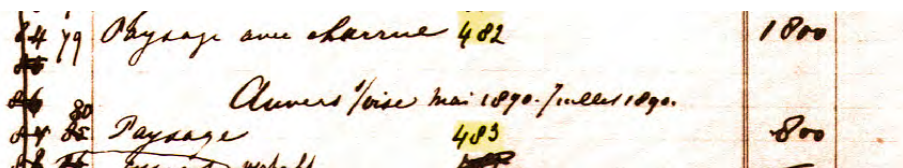


La peinture, une « Toile de 12 figure » prise en format paysage (49x62) est, selon le catalogue De la Faille, signalée pour la première fois dans la collection de Meier Fierz à Zurich. Le catalogue de Feilchenfeldt (Cahier 2, *Vincent van Gogh et Paul Cassirer* Musée van Gogh 1988) ajoute que cette toile fut vendue via la firme CM van Gogh et donne la date 1908. Le catalogue recensant les toiles vendues par J.H De Bois, employé de la firme C.M. van Gogh, signale la lettre par laquelle ce marchand annonce depuis Zurich à Johanna qu'il a vendu à Meyer Fierz cinq Vincent dont le "Paysage avec charrue 482". Tout cela est exact, mais il faut préciser que Johanna n'en était pas propriétaire.

Avant la vente, la toile a été exposée chez Cassirer et son intitulé est : « Landschap van Wil », n° 75 du catalogue. "Wil" est Willelmina, la sœur cadette de Vincent et Theo. Elle est alors internée depuis six ans et la cession des toiles qu'elle possède servent à payer son entretien. La lettre de Vincent

du 7 décembre 1889 indique qu'il lui a offert le *Labourage* en cadeau : "Mon cher Theo, Hier j'ai expédié trois colis postaux, contenant des études, que j'espère que tu recevras en bon ordre. [...] Tu trouveras dans les études, les suivantes qui sont pour la mère et la sœur : « Oliviers », « Chambre à coucher », « Faucheur », « Labourage avec charrue », « Champ de blé avec cyprès », « Verger en fleurs », « Portrait »." Le numéro 482 vient du fait que Johanna van Gogh a utilisé, à partir de l'exposition au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1905, les numéros du catalogue comme base d'inventaire. Elle a ajouté par la suite plusieurs numéros de toiles qui n'avaient pas été exposées, leur affectant un numéro, 482 ici.

UNE CONFUSION AU CATALOGUE



Tout serait simple si l'ouvrage de Feilchenfeldt (Musée et Fondation Van Gogh, 1988) n'avait pas inventé que *Paysage avec charrue* 482 et le *Paysage de Wil* étaient deux toiles différentes. Pour ce catalogue le "Paysage de Wil" est le numéro 483 "Paysage" figurant sur la liste des toiles envoyées par Johanna en 1907 à la galerie Bernheim-Jeune à Paris puis à Cassirer et est également la toile F. 706 (troisième «Laboureur» retenu au corpus).

On pouvait deviner que cette correspondance était une déduction erronée en remarquant que lorsque deux toiles se suivent dans une nomenclature, si l'une s'appelle *Paysage avec charrue* et que la seconde s'appelle *Paysage*, la seconde est nécessairement un "Paysage sans charrue." Des photographies permettent de lever la confusion. Les 100 + 2 toiles confiées par Johanna van Gogh à la galerie Bernheim en décembre 1907 (dont 482 et 483) sont photographiées, avant leur départ pour Berlin en 1908, par Eugène Druet qui, à l'époque, photographie les toiles qui passent entre les mains de la maison Bernheim. Les photographies de Druet, dont les plaques sont conservées par la Réunion de Musées Nationaux, à Paris sont numérotées. Parmi les toiles photographiées en série par Druet (plaques format 30 x 40 séries 20060-20074 et 20079 à 200117 par exemple) on trouve une seule

toile montrant une scène de labour, la toile F 625. En revanche, on trouve le *Laboureur* F 706 parmi les toiles appartenant à Bernheim photographiées par Druet *avant* l'envoi de Johanna, cliché n° 7007 format 40 x 50 cm. La série clichés 40 x 50 cm pris lors du prêt de Johanna ne commence plus tard, de 7192 à 7226, sans interruption. Il devient certain que le *Laboureur* F. 706 déjà à Paris *avant l'envoi de Johanna* en décembre n'est pas le "Paysage n° 483" prêté par elle. Par surcroît, la veuve de Theo enregistre la vente via C.M. Van Gogh en juillet 09 en notant que 2000 florins pour "*Landschap met ploeg van Wil*" sont pour Wil, et les défalque des 10 000 florins reçus pour les 5 toiles.

Des recoupements notamment entre le n° d'envoi 85 rectifié 80, la référence d'inventaire 483 et le cliché Druet 20062 *Arbres dans un champ* permettent d'identifier le *Paysage* (sans charrue) comme étant la toile F 818/JH 1848 : *Femme marchant sous les arbres*.

Johanna réclamait 800 francs pour cette étude rapide d'assez grand format (50 x 65) sur laquelle figurent en outre deux petits personnages qu'elle classait parmi les toiles de la période d'Auvers-sur-Oise. Elle ne parvint pas à la vendre malgré ses efforts et ceux de De Bois jusqu'en 1914. La toile ne quittera la collection de la Fondation van Gogh qu'en 1956 et est aujourd'hui au *Baltimore Museum of Art*.



LE « LABOUREUR DE WIL ».

Johanna réclamait plus du double (1800 francs) pour le « *Laboureur de Wil* », classé lui dans la période de Saint-Rémy (F625/JH1768 cliché Druet 20086, *Laboureur*, N° d'envoi 83 rectifié 79, Référence d'inventaire 482, *Paysage, Laboureur*. Exposée par



Bernheim en 1908, N°82)

Dans son catalogue Vincent van Gogh, *A Guide to his Works and his Letters*, Jan Husker (Musée van Gogh en 1993) n'avait pas suivi Feilchenfeldt, mais présenté F 625 comme la toile offerte à Wil.

Toile N° 3 : « Laboureur et moulins »

La troisième toile de “Laboureur” admise au corpus (F706/JH1794), toile de 15 Paysage (54 x 67), peinte en octobre 1889 est aujourd’hui au Musée de Boston. Rien n’indique qu’elle ait jamais fait partie de la collection de collection de Johanna van Gogh. Elle est signalée par Julius Meier-Graefe, en 1904, « Charrue » puis par le cliché n° 7007 format 40 x 50 cm pris par Druet en 1907 parmi les œuvres de la collection de messieurs Bernheim sans que, faute d’accès aux archives de la galerie Bernheim, l’on sache auprès de qui la toile a été obtenue.



On notera en outre qu’il n’existe dans la correspondance française de Vincent aucune référence “libre” pouvant masquer un tableau de *Laboureurs* supplémentaire. La lettre 602 est trop connectée aux toiles 706 et 625 pour cela : « *J’ai hier recommencé à travailler un peu, une chose que je vois de ma fenêtre — un champ de chaume jaune qu’on laboure, l’opposition de la terre labourée violacée, les bandes de chaume jaune, fond de collines* » (Lettre 602).

Ces données combinées, l’absence d’autre *Laboureur* annoncé par Vincent et/ou d’autre candidat dans la collection de la famille van Gogh ainsi que l’absence d’autre *Laboureur* retenu au corpus, laissent pour seul prétendant à

l'intitulé « *Laboureurs 276* » du Catalogue des œuvres de Vincent van Gogh dressé à la mi-novembre 1890 le panneau « *Laboureurs* ».

Du fait de la qualité et de l'écriture du panneau des *Laboureurs* ; du fait de sa signature Vincent, typique et conforme ; du fait de l'évidence du lien étroit au travail de Vincent en général et en Drenthe en particulier ; du fait que Vincent dise de Drenthe, à plusieurs reprises, y suivre souvent les laboureurs ; du fait de l'envoi à Theo, deux mois après le séjour en Drenthe, de trois petits panneaux, depuis Nuenen le 13 février 1884, du fait de l'âge de la peinture, du fait de la disparition des *Laboureurs 276* de l'inventaire de la famille, du fait de la disparition du panneau signalé à la mort de Tanguy où ont été déposés nombre de toiles aux numéros voisins, du fait de l'absence de mention dans les lettres de la période française d'autres peintures montrant des laboureurs que les trois recensés au corpus, du fait de l'apparition à Paris d'une œuvre ne pouvant correspondre qu'à la période hollandaise, du fait de l'absence de tout empêchement et faute d'autre candidats pour remplir le quadruple vide, on peut proposer, avec un degré de certitude rare en pareil cas, la provenance suivante :

Peint par Vincent en Drenthe fin 1883

Envoi à Theo le 13 février 1884 (lettre 356)

Inventaire André Bonger novembre 1890 : *Laboureurs 276*

Mise en dépôt chez Julien Tanguy par André Bonger

Inventaire 1894 des œuvres laissées en prêt chez Tanguy : "Panneau"

Disparition depuis cette date lors du transfert du lot chez Durand-Ruel, puis, par la suite chez Armand Guillaumin.

Réapparition un siècle plus tard chez un brocanteur de Montreuil.

Cession en 1991 à l'actuel propriétaire.

La piste Mauve

Persuadé qu'il fallait chercher du côté des peintres de l'école de La Haye, particulièrement de Jaap Maris, de Herman van der Weele et plus spécifiquement d'Anton Mauve les sources d'inspiration de Vincent en



Drenthe, notamment en raison de la conception de nombre d'entre elles, de ses rapports avec son cousin, de l'approche de Vincent qui s'imprègne ou s'inspire comme on en a si souvent la preuve ou de la vue montante du croquis de la lettre 333 et du dessin F. 1096, je suis tombé sur un premier encouragement qui m'a poussé à chercher davantage. Le dessin de Mauve, ci-contre dont je ne connais pas la date, a pu inspirer le dessin et le croquis de la lettre. D'autres vues sont dans le même esprit :



C'est aussi le cas de cette toile de Jaap Maris dont Vincent connaissait bien l'oeuvre et qu'il a pu voir, si toutefois elle était peinte...



Mais c'est sans conteste de Mauve que les *Laboureurs* me semblaient le plus proche. Nous savons que Vincent a vu un *Labourage* de Mauve à l'exposition de la société des dessinateurs hollandais, qu'il a trouvé *superbe*, mais il est malaisé de déterminer, dessin ou aquarelle de quelle oeuvre il s'agissait. (lettre 149)



Nous savons aussi que peu avant son départ en Drenthe Vincent évoquait une photographie d'un dessin (qui a pu être une aquarelle, la dénomination *tekening* couvrant les aquarelles, comme les aquarelles montrées à la société de dessin témoigne), offert par Mauve, mais, de nouveau, le modèle n'est pas connu.



En revanche, la proximité est telle entre ce *Laboureur* de Mauve (ici inversé



gauche droite) et, au-dessous, celui malheureusement mis à l'écart du Musée d'Otterlo que le réexamen du rejet s'impose (v. aussi un attelage avec un cheval rouge de v. d. Veele que Vincent a probablement cité). Indiscutable enfant de l'Ecole de la Haye, Vincent savait percevoir l'esprit d'un peintre et quand une peinture signée de son nom est si proche de ses maîtres, on ne peut l'écarter sans égard, ainsi que cela a été fait.



Il faut bien garder en mémoire qu'il peint sur nature et on ne doit pas réclamer le trait, la touche, ni le dessin strict de sa source d'inspiration. Il a les images en tête, mais les interprète à sa façon.

En découvrant cette peinture de Mauve, j'ai eu le sentiment d'avoir trouvé la source d'inspiration directe des *Laboureurs*, mais deux éléments m'empêchaient d'avoir la certitude d'emprunter le bon chemin, car cette vue



est dynamique tandis que la vue de Vincent est statique chevaux et homme au repos. Masquant le laboureur pour ne voir que ses chevaux, il m'est apparu que les chevaux avaient été « mis en mouvement » par la position de leurs jambes (qui n'est d'ailleurs pas très bonne) et que le sentiment de labour engagé était accusé par la présence du sillon que trace la charrue.

En remarquant, à l'occasion d'une autre recherche que Mauve avait parfois fait des aquarelles préparatoires avant de réaliser des peintures et encouragé par la découverte de l'aquarelle et de la peinture du même sujet (*cf. supra*), j'ai cherché si une aquarelle avait pu précéder la peinture faussement en mouvement. Quand je l'ai découverte (et sans sillon !) j'ai eu la certitude que Vincent l'avait vue avant d'aller peindre en Drenthe.



Dès que l'on reconnaît le lien entre cette aquarelle et la peinture de *Laboureurs* – et comment le nier ? – on doit reconnaître Vincent comme l'auteur des *Laboureurs*.

L'histoire ne dit cependant pas ni quand Mauve a lavé son aquarelle, (un labourage date en tout cas de 1875) ni quand Vincent a pu la voir, mais le lien visuel est si fort.