

Benoit Landais

Faussaires & dupes

Le 19 novembre 1998, dans un article intitulé *Douteuses moissons*, je protestais dans *Le Monde* contre un mauvais tour. Deux “nouvelles” *Moissons* étaient alors présentées à l'exposition *Millet Van Gogh* au Musée d'Orsay. Louis van Tilborgh, conservateur du musée Van Gogh, les avait ajoutées pour la reprise de l'exposition qu'il avait présentée en 1988-1989 à Amsterdam. Mon article expliquait que la piste menait à l'homme de l'ombre Claude Emile Schuffenecker (1851-1934), spéculateur, peintre, collectionneur, marchand, retoucheur à ses heures. Il n'y eut pas de débat sur ces toiles, mais la façon dont la question fut « tranchée », pour la première qui avait été confiée par le Musée d'Israël, donnera une petite idée de la façon dont Amsterdam procède pour munir les faux tableaux de faux papiers.



Doron Lurie, conservateur israélien, a bien publié quelques pages pour dire que mes doutes étaient dépourvus de fondement et a évoqué un *report* censé me donner tort, mais il n'a pas fait suite à ma demande de consultation et à mon offre de le discuter. Je suis confus de ne pouvoir donner ici les références de son article.

La solution avantageuse fut trouvée par le Van Goghmuseum en 2003, lors de sa publication du *Kasboek* raisonné de Theo et Johanna van Gogh, le livre de caisse dans lequel Theo, puis sa veuve avaient enregistré un certain nombre d'entrées et de sorties domestiques.

En cette matière hautement divinatrice – tenter d'établir, en recoupant les documents disponibles, une correspondance entre les enregistrements et les œuvres que nous connaissons – les erreurs se paient double. Affecter à tort une mention à une toile fournit des faux papiers à l'une et dépouille la toile de ceux qui lui reviennent.

Au Van Goghmuseum, la part du doute est faible. Ce temple de l'ignorance et de la trahison d'à peu près tout ce que Vincent souhaite, héberge les clercs de l'héritage du peintre. Forts d'une certitude toute pontificale, les rédacteurs des notices ont trouvé — une infime minorité de toiles exceptée — des « solutions » présentées comme définitives et certaines. Un exemple montrera ce que ces garanties valent.

Il existe, au musée de la Légion d'Honneur de San Francisco, un tableau de la période parisienne de Vincent qui, malgré son éblouissante réussite, n'a jamais figuré dans aucun catalogue. Raison de cet abandon? Poire trop rouge, provenance réputée inconnue et absence de signature.



L'origine du mal est en revanche connue : sans historique, ni signature, un historien d'art n'a, en gros, d'idées que vagues.

La première provenance de ce tableau montrant une pomme, une poire et des marrons est pourtant facile à établir. Dans le catalogue dressé à la mort de Vincent, un et un seul tableau de *Poires et marrons* figure. Il est signalé comme étant donné à Emile Bernard.

Dans les archives Volland on apprend que des *Marrons et poires* dont le format est enregistré a été acquis du même Emile Bernard.

| | | | | | | | |
|------|-----------------------|---------------|---|-------------------------------------|---------------|----|--------------------------------------|
| 1884 | 27 p ^{te} 42 | 42 | " | Tabelle a l'huile marrons et poires | F 382 JH 1337 | 50 | Chêne Stalweg Stalweg Chêne |
|------|-----------------------|---------------|---|-------------------------------------|---------------|----|--------------------------------------|

Les dimensions sont celles du tableau de San Francisco. Que dit le *Kasboek*? Il masque l'intitulé *Poires et Marrons*, conserve le numéro « 42 » signale qu'il passe à Bernard et... l'identifie comme les *Poire, pommes raisins et citrons* de l'Art Institute de Chicago... qui manquait de première provenance !



AB 42, Blue and white grapes, apples, pears and lemons (F 382 JH 1337) was given to Bernard, probably as thanks for his help in sending the collection to the Netherlands.

Acc. Boook THEO/JO, C. Stolwijk, H. Veenenebos, VGM 2002 p.25 n.33

Par chance, la toile de Chicago, vendue pour 10 500 francs à l'une des quatre ventes Degas, est au-dessus de tout soupçon. L'inversion n'a pas, contrairement à ce qui s'est passé pour la *Moisson*, conduit à dépouiller une toile de ses papiers pour les affecter à un faux, mais le Vincent de San Francisco demeure tenu à l'écart.

Notons, avant de poursuivre, afin d'éviter de faux procès, que le relevé du *Kasboek*, *Account book* ou *Livre de caisse* fut, pour l'essentiel, sérieusement mené et que – l'erreur étant humaine et le lot du chercheur – nul ne saurait condamner un si important travail pour une poignée d'erreurs inévitables. Il s'agit ici d'autre chose : tricher reste interdit. Deux principes de tout travail scientifique ont été violés. Le premier est que si quelque chose n'est pas établi on ne le présente pas tel. Le second est que l'on ne tente pas, en assénant une fausse preuve, d'étouffer la contestation – ici le débat sur la qualité artistique qui seul tranche.

Que dit le *Kasboek* à propos de la *Moisson* d'Israël? Il affirme qu'elle a été vendue à Willy Gretor en novembre 1891

F 558 JH 1481

Wheat field with sheaves, 1888

Oil on canvas, 50 x 60 cm

Jerusalem, The Israel Museum

11/5 11-1891 *Moissonneur*

Sold via Tanguy for 2,200 francs [800 guilders] (comprising F 419 JH 1465; F 437 JH 1570; F 565 JH 1443; F 633 JH 1974; F 669 JH 1885) to:

- Willy Gretor [Wilhelm Rudolph Julius Petersen], Paris

Quatre titres de la transaction sont d'abord fournis

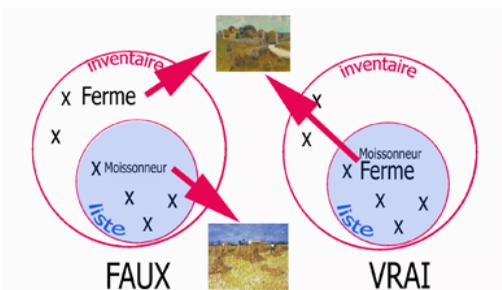
| | | | |
|------|---------|---|-----|
| 11/5 | 11-1891 | Le bon Samaritain naar Delacroix [:] les forçats d'après Doré [:] Moissonneur [:] le Rhône le soir Le bon Samaritain after Delacroix [:] les forçats d'après Doré [:] Moissonneur [:] le Rhône le soir | 800 |
|------|---------|---|-----|

Il suffit, puisque les ventes à Willy Gretor sont enregistrées à l'inventaire dressé à l'internement de Theo en 1890, de regarder les intitulés qui y figurent pour comprendre la méthode.

Les six toiles sont enregistrées comme « Vendu à M. Gretau le 20 Novembre 1891 » : 136, *Déchargeurs de sable* (soleil couchant) T. 30, 185, *Mas*, T. 10 ; 227, *Ferme*, T. 12, 228, *Chaumière*, T. 6, 293 *Bon Samaritain* T 20 et 294 *Forçats (d'après Doré)*, T. 25. De *Moissonneur* point, et non plus que deux toiles de 12 points donc.

Comment y est-on venu ? Le *Account Book* donne l'illusion d'avoir pris les quatre toiles enregistrées par Johanna van Gogh « *Samaritain, Forçats, Moissonneur, Rhône le soir* », et d'y avoir ajouté deux autres qu'il s'agissait d'identifier. La méthode semble inattaquable, mais le jeu de chaises musicales est ahurissant. Le « *Moissonneur* » qu'enregistre Johanna est la *Ferme* de l'inventaire et il a fallu, dans ce tour de passe-passe, jongler avec une troisième toile (inversion du 5 et du 6 de la liste) et escamoter intitulés et les formats.

La première tricherie est de piocher dans deux relevés différents (la liste de Johanna van Gogh et l'inventaire). C'est cela qui dédouble: un *Moissonneur* d'une main, une *Ferme* de l'autre, tandis que les deux mentions renvoient à une unique toile. Un croquis illustrera la « confusion » : la *Ferme* toile de 12 est incluse dans la liste, sous l'intitulé *Moissonneur Toile de 12*.



Que l'on ne vienne pas soutenir que le geste est involontaire, j'ai lu ce livre avec plus d'attention que quiconque, je sais combien de fois le piège de double entrée – b-a ba du compilateur en fait – a été évité. Ce “hasard”, cette succession de hasards, était le seul moyen de valider la toile que j'avais dénoncée comme fausse. Il ne s'agit pas d'une erreur, mais d'une série de choses fausses combinées et de même sens, petit exercice malheureusement pratiqué d'autres fois, sans bien sûr que le lecteur ne soit jamais averti des mises en cause précises, tandis que l'avant-propos des directeurs du musée et de la Fondation van Gogh déplorent *the absence of a reliable catalogue raisonné*, ou, si l'on préfère, admettent la présence de tableaux faux au corpus.

Afin de dissiper les ténèbres dont les savants du VGM et de la famille Van Gogh nous accablent, on doit d'abord noter que l'inventaire a été dressé par Andries Bonger, le frère de Johanna, levé afin de pouvoir assurer les toiles, contrat signé le 18 novembre, le jour même où Theo a été interné à Utrecht. Commis d'assurance, Bonger l'a conservé avec lui à Paris avec le contrat, cochant les tableaux là où ils étaient entreposés à l'époque, chez Theo et chez le marchand Julien Tanguy. Les tableaux chez Theo partiront avec le déménagement des meubles de Johanna, le reste, hors une vingtaine restée chez Tanguy, sera expédié par Bernard et Bonger. Au fur et à mesure des ventes, le marchand rendra compte à Bonger qui,

jusqu'à son retour aux Pays-Bas, s'efforcera d'enregistrer les ventes sur la liste des toiles assurées et adressera un relevé à sa sœur. Bongers a ainsi porté à l'inventaire et rendu compte à sa sœur lui signalant les six toiles de la vente à Gretor.

Nov. Verhaecht :
 — Le Rhône. Ce soir (30/)
 Les forgats d'après ¹²⁵ ~~125~~
 Moissonneur. (12)
 Le Ban tamaritain (20) } 2200.
 d'après De la Croix.
 Chaumière (6.)
 Jo. (10.)

La liste de Johanna restera incomplète, car elle ne parviendra pas à déchiffrer le mot *Chaumière*, intitulé de la cinquième toile sur le relevé de son frère. Cela l'empêche également de percer le mystère du sommaire d°: "dito". Faute de pouvoir rechercher dans l'inventaire, dont elle ne dispose pas, elle négligera d'enregistrer les deux *Chaumière*. Propice à la confusion, son enregistrement lacunaire, qui se dispense d'enregistrer les formats, fut mis à profit pour opérer le glissement. N'en déplaise, seul l'original importe. Les rédacteurs de la notice n'en ignorent d'ailleurs rien, puisqu'ils écrivent naïvement : « *It is not known why Jo did not record [5] and [6] in the entry, as the works do appear on the statement of account for 1891 (b 2209) that Andries Bongers drew up for her. This document shows that Gretor paid a total of 2,200 fr for the six works* » .

S'ils n'en ignorent rien – hors l'illisibilité de "*Chaumières?*" – et ont même utilisé les références des formats pour identifier certaines des toiles vendues à Gretor, ils se sont dispensés de signaler les formats et les intitulés du relevé de Bongers comme ceux de l'inventaire, tous dûment enregistrés et se correspondant. Sans la précaution de cette omission, chacun aurait pu voir, en rapprochant les deux listes, que le *Moissonneur*, toile de 12, était, dans l'inventaire une *Ferme* toile de 12. Les 46 x 61 cm de la *Ferme*, aujourd'hui à Washington, en font très précisément une *toile de 12 points, paysage*.

Cela écartait sans rémission la toile de Jérusalem son sujet interdisant de la décrire comme “*Ferme*” dans un inventaire. Bongér aura simplement eu le sentiment que l’homme dans la *Ferme* moissonnait. Il ne moissonne pas, mais on peut en avoir l’illusion d’où la *Ferme-Moissonneur*.



La place de la toile de 12 prise, la toile de Jerusalem ne vient plus de Johanna van Gogh.

On doit insister sur la jonglerie. On ne peut pas ne pas voir les formats dans le relevé de Bongér, on ne peut pas ne pas voir leur correspondance dans l’inventaire, on ne peut pas ne pas voir les différences d’intitulés, on ne peut pas ignorer que les formats des toiles achetés sont tous différents et qu’il n’est qu’une toile de 12. On ne peut ignorer que lors que l’on a deux toiles de même format pour une seule place,



l’une d’elles ne correspond nécessairement pas. on ne peut ignorer que l’on fait ainsi un “choix”. On ne peut ignorer que le *Moissonneur* décrit à la volée est la *Ferme* de l’inventaire. On ne peut non plus ignorer, lorsque l’on part de la liste lacunaire de Johanna, qu’il faudra la compléter et ne pas savoir ce que l’on fait en faisant passer pour la *Chaumière* de 6 points, la *Ferme toile de 12*, un mas avec trois meules, un quasi moissonneur et des murets. On peut, certes, faire des fautes (on peut lire *Gretan*, quand il est six fois écrit Gretau, on peut ne pas saisir qu’un mot vite écrit en français peut être illisible pour Johanna) on peut se tromper, mais, pour commettre d’un même geste sept *erreurs* enchaînées, il faut nécessairement s’appliquer. L’ignorance se distingue de la malversation en cela que

la première est hasardeuse, la seconde cohérente.

Cela est d'autant plus vrai qu'il n'est aucune faute « d'oubli » ! Tout ce qui serait susceptible de mettre en péril la trop abusive correspondance brille par son absence. Peut-on faire plus innocent que la vingtaine de lignes que le *Kasboek* consacre à l'identification des six tableaux de la vente à Willy Gretor ?

11/5 [1] F 633 JH 1974 (*The Good Samaritan (after Delacroix), 1890*); [2] F 669 JH 1885 (*Prisoners round (after Gustave Dore), 1890*); [3] F 558 JH 1481 (*Wheat field with sheaves, 1888*); [4] F 437 JH 1570 (*Coal barges, 1888*); [5] F 565 JH 1443 (*Entrance gate to a farm with haystacks, 1888*); [6] F 419 JH 1465 (*Three cottages in Saintes-Maries, 1888*). The sum of 800 guilders relates to the sale of the paintings listed in the entry. However, the Bongor catalogue indicates that in addition to these four works [5] and [6] were also sold, on 20 November 1890, to 'M. Gretan', who can be identified as the artist and dealer Willy Gretor [Wilhelm Rudolph Julius Petersen]. It is not known why Jo did not record [5] and [6] in

the entry, as the works do appear on the statement of accounts for 1891 (b 2209) that Andries Bongor drew up for her. This document shows that Gretor paid a total of 2,200 francs for the six works, from which Tanguy received 330 francs in commission. This means that Jo must have received 1,870 francs (circa 1,100 guilders) for the sale of these six paintings. See: b 3055 (AB 136, AB 185, AB 227-228, AB 293-294); and for Gretor: Bröhan 1993; Larsson 1996, pp. 27-29.

pp 140 141
Kasboek VGM VVG Stichting 2003

Amateur de pochades de brocantes qu'il présente comme des Vincent lorsqu'elles sont référencées au catalogue, Van Tilborgh s'était évidemment fié, pour intégrer la *Moisson* à son exposition parisienne de 1999, au catalogue Baart de la Faille, où elle était nantie d'une autre fausse provenance : *Mrs J. van Gogh-Bonger, Amsterdam*. Le catalogue disait l'œuvre exposée, par elle à Amsterdam en 1905 au n° 119 sous le titre *Korenschoven* et vendue ensuite à Bernheim Jeune, tandis qu'elle avait déjà été vendue par Bernheim à la maison Paul Cassier. Le marchand suisse Walter Feilchenfeldt, héritier de cette maison et qui rachètera cette toile une nouvelle fois bien plus tard, a publié cette information en 1988 dans un *Cahier* du musée dont Van Tilborgh se proclamait "Editor". L'erreur de suiviste commise et la toile dénoncée, il restait pour choix de reconnaître l'imposture ou de s'obstiner. On préféra, comme dans bien d'autre cas, s'obstiner.

Malheureusement rien ne reste en l'état, les toiles indûment maintenues au catalogue continuent à circuler et les enchères montent. Le bilan de l'opération du sauvetage de l'incurie de Van Tilborgh, par ses services, après le choix hasardeux de la toile d'Israël pour son exposition de 1998, risque d'apparaître particulièrement coûteux. Ce ne sont pas les crises d'autorité du petit potentat du blockhaus de Rietvelt qui sont en cause, mais le

discrédit que ses pratiques finiront par jeter sur toute la profession. Le personnel du musée ne tire pas son prestige de sa compétence, mais de la toute puissance que confère, non la collection du Musée, qui est une coque vide — le seul “Van Gogh” qu’ils aient acquis en propre, achat malheureux, est faux —, mais de celle que l’Etat néerlandais a achetée à la famille van Gogh en 1962 pour la confier... à la même famille, laquelle délègue au musée. Cela explique les courbettes des organisateurs d’expositions — un peu comme on se prosterne pour du gaz russe — qui ne rêvent que d’en jouir.

Le ménage sur la provenance controuvée étant fait, il est possible de passer aux choses sérieuses. Pourquoi avoir soutenu que la toile de Jérusalem venue de nulle part n’était que *d’après Vincent* ? Parce que Vincent ne peint pas ainsi! Vincent est un très grand peintre peignant juste et sur nature, tandis que l’auteur de la toile d’Israël un mauvais pousse couleurs qui peignait faux, en atelier.

Mais évacuons d’abord les enseignements des lettres. A court de place dans ma dénonciation du *Monde*, et devant l’urgence d’avertir les amateurs de la mystification que le musée d’Orsay leur infligeait, j’avais insisté sur la correspondance de Vincent écartant les deux toiles en surnombre. Je maintiens mon propos que je recopie ici.

Il écrit le 21 juin 1888 : « Nous avons eu ces deux derniers jours une pluie torrentielle, qui dure toute la journée et changera l’aspect des champs cela est venu d’une façon inattendue et brusque pendant que tout le monde était à la moisson. On a rentré le blé tel quel en grande partie. »

Le malheur ne s’arrête pas en chemin. Vincent est trop silencieux sur les deux toiles. La soixantaine de dessins et croquis qu’il réalise en deux mois pour Theo, Bernard ou Russell, d’après tous ses sujets de la période, sont muets sur ces *Moissonneurs-là*. Ses lettres - il écrit au moment de la moisson pratiquement une lettre tous les deux jours - ne laissent pas même de place à d’autres *Meules* que celles que ses dessins montrent.

Dans le catalogue de l’exposition d’Orsay, Van Tilborgh précise : « Sous le soleil brûlant, il atteignit un haut degré de concentration et parvint à le maintenir pour réaliser entre le 13 et le 20 juin pas

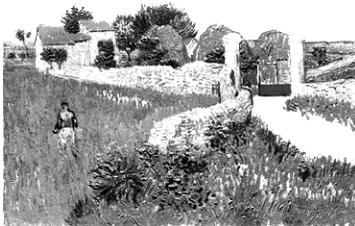
moins de dix tableaux... » Cela est manifestement une erreur de lecture. Onze toiles en six jours - il faut ajouter, La Roubine du roi, peinte le 16 juin et défalquer un jour de travail pour le déluge du 20 - est une cadence de production deux fois trop élevée. C'est d'autant plus certain que la datation précise des lettres nous apprend que Vincent a commencé ses *Blés* avant le 13 juin et que sa lettre du 24 à Bernard dit : « *J'ai sept études des Blés.* » Une quinzaine de croquis et dessins permettent d'identifier ces sept toiles et il n'y en aura pas d'autres. La moisson est terminée. Vincent retouchera ensuite ses toiles et remaniera *Le Semeur* les 25 et 26 juin, mais c'est tout.

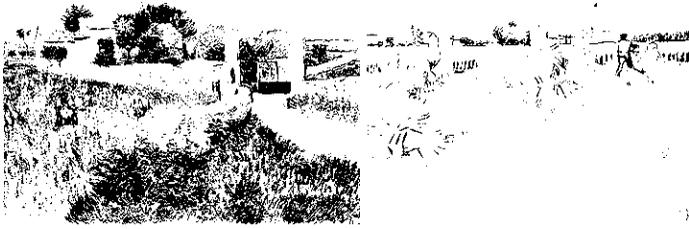
En marge de la correspondance, et cela serait vrai sans son secours, ce qui condamne la toile est ce qu'elle montre. Je l'ai déclarée fautive sur sa seule mine sitôt que je l'ai vue, tant elle est exécrationnelle. Les documents d'archives ne furent que confirmation, simplement parce que tout finit par être cohérent pour qui cherche. On se gardera cette fois de la calomnie habituelle m'accusant « de recycler de vieilles histoires », il n'est qu'une trace de contestation antérieure de cette toile, je l'ai connue bien plus tard et la présenterai en fin d'exposé.

Ce qui ne convient pas est qu'il s'agit d'une étude rude, sèche et plate, brutale, sans autre recherche coloriste que la montée des jaunes et des orangés et de la compensation au bleu. Un personnage gauche comme muni d'une pelote de ficelle semble enjamber des gerbes. On voit le personnage entouré de traits de pinceaux verticaux mécaniques qui négligent une contrainte à laquelle Vincent savait s'astreindre : réduire la taille du trait à mesure de l'éloignement. J'avais dit cela pour aller vite, il y a bien davantage.

Un paysage de Vincent a des caractéristiques constantes. L'une d'elles est qu'il n'y a pour ainsi dire pas d'erreurs dans les niveaux de gris. Autrement dit, que la couleur soit bleue, rouge, verte ou jaune, il sait la foncer ou l'éclaircir, afin que le rendu final soit conforme aux valeurs naturelles. Pour ceux qui ne "voient" pas cela, le moyen le plus court pour le mettre en évidence est de photographier ses peintures et de basculer l'image digitalisée en valeurs de gris. Une seconde constante est la gestion de la lumière,

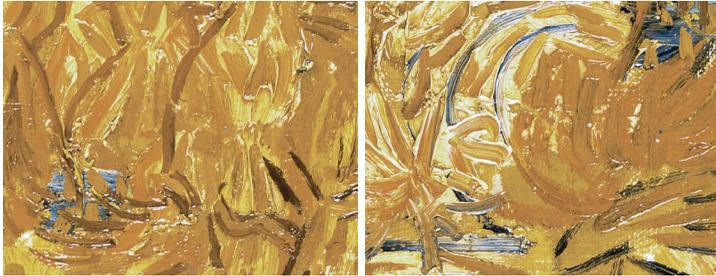
plus le sujet s'éloigne, plus la lumière est diluée. Au premier plan elle est moins forte, simplement parce que, dans la nature, plus l'angle de réfraction est grand, plus de lumière est réfléchi, comme pour un mirage. Enfin le dessin de Vincent procède par masses, non par traits. Sur ces trois points, le fossé est vertigineux. Comparons la *Moisson* de Jérusalem à la fameuse *Ferme-Moissonneur*.





Quelle est la toile dense, qui demeure lisible, avec la lumière au bon endroit? Quelle est la toile rugueuse où tout disparaît? Tout cela se dispense de commentaires, la fragrance est telle! Deux peintres différents ont peint.

Dans la toile d'Israël, la lumière vient du devant (le sol fauché), puis du fond au centre (halo). Le double foyer lumineux, déjà impossible, est en contradiction avec l'ombre au droit des moyettes et des gerbes (flanc droit plus foncé) et l'ombre bleue ajoutée à leur pied. La toile n'a donc pas été peinte sur nature. Cela est une certitude. Si elle n'a pas été peinte sur nature, elle n'a pas non plus été peinte par Vincent. Lui conçoit en un seul lot : lumière + dessin + touche, examinons le dessin. Vincent a ce que l'on voudra de défauts, tous même au besoin, sauf la confusion des masses :



Ici, nous avons un fatras sans rythme (ne respectant pas même le sens des objets) dans lequel il est impossible de distinguer ce qui est quoi, ce fouillis, accentué par les reprises, est en conflit ouvert avec le souci affirmé de *démêler la nature*.

Il est inutile d'invoquer pour parade un travail trop vite fait, car il fut lent et n'est pas la raison de la confusion. L'entassement des gerbes rassemblées en grand désordre, tantôt debout tantôt

couchées est irréaliste. L'auteur du tableau invente, projette son ignorance des travaux des champs. Sa préoccupation est seulement d'occuper le plan, d'où la répétition des formes des moyettes et celle des fagots de traits orangés. Vincent ne répète jamais ainsi, il n'y a pas d'exemple, et pour cause! La touche grasse n'est en aucun cas un moyen de séparer un Vincent du travail d'un de ses faussaires. Singer cela est facile, la difficulté est d'en faire un dessin soutenu.

La seule autre forme du premier plan est le personnage. Il suffit de comparer à celui qui en fut le modèle pour voir la différence de qualité : silhouette lisible, béret, tête, épaules veste, bras, pantalon, le tout, subtil, placé sans que le fond soit peint *versus* quoi ? *Versus* un dessin extrêmement



gauche, en *afterthought* barbouillé sur le fond déjà peint et transparent, dans lequel aucune forme n'est juste, naturelle.

Tout ce premier plan est touché de bâtonnets de largeur et de longueur semblables. Pareil mouchetis régulier suppose que le plan soit à la même distance de l'observateur! Vincent est soucieux de la perspective, il est même l'un des tout premiers maîtres de la profondeur du tableau. Toujours il varie sa touche en taille en orientation. L'auteur du premier plan est du point de vue de l'utilisation de la touche pour créer la perspective, un bourricot.



D'une grande platitude, le second plan, qui néglige l'affadissement de la couleur avec l'éloignement, n'est pas plus vincentesque. On peut faire valoir que les collines bleues « font », la Provence. Certes, mais en quoi cela serait-il un critère pour autre chose que de démasquer un faussaire? Si l'on se dispense d'en référer au savoir faire de Vincent, tout le clinquant peut passer pour un attribut de son talent.

On ne trouve pas chez Vincent — lui qui est attentif au point de changer la couleur des tronc lorsque la couleur des fonds derrière eux se modifie — de troncs de la couleur du feuillage, et de couleur identique pour un arbre proche et un fond lointain, comme c'est ici le cas.



Et quels arbres! Et quel remplissage des montagnes! Et quelle maladresse qui avance, à droite ci-dessus, le trait repassé et d'une grâce! — cernant une montagne d'opérette en V inversé, le mont Fuji, toujours!. Il vient, en son extrémité, recouvrir le pan de mur du mas. La même erreur de trait non arrêté est également visible sur la gauche. Et que dire des deux formes en *m* à gauche en haut et reprises ci-contre, comme un vol de quatre oies bleues dans un étalage de couleur de misère?



Tout à la droite du tableau, un trait cobalt s'efforce de séparer l'ocre des blés de la déjà très curieuse plantation de traits bleus. Vincent est redoutable lorsqu'il s'agit de finir ses contours d'un trait. Nulle hésitation, de l'autorité pure. Que l'on regarde ce trait qui n'arrive pas à séparer l'à-plat ocre du bas du cafouillage cobalt du haut!

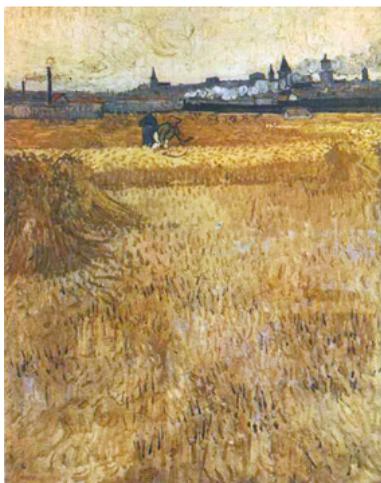


Voilà où mènent les singeries! Un faussaire doit faire vite, comme Vincent, l'inconvénient est que tout se voit et ce qui se voit est l'emprunt d'éléments de Vincent pour à un résultat aussi ridicule que lorsqu'une personne lit au mot à mot une langue qui lui est étrangère. Un artiste peut fort bien inventer des signes qui apparaîtront proches des hiéroglyphes au profane (Vincent l'a fait pour des caractères japonais), mais ils ne sauraient être lus. Cette

sorte de plaisanterie ne résiste pas à la curiosité du connaisseur.

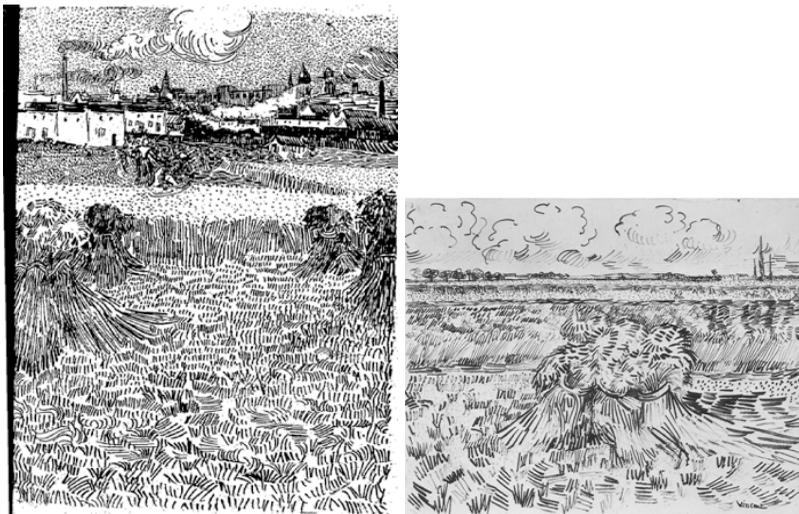
Si en dehors du bleu et du jaune et de la touche grasse, la peinture de Jérusalem a pu tromper, c'est que le sujet « convient ». Il faut donc chercher ses sources d'inspiration. S'agissant de blé coupé et de fond de montagnes au bout d'une plaine, le champ de recherche est vite vu : les dessins ou les peintures d'Arles.

La toile est un pastiche. Il ne fait aucun doute que *Les moissonneurs devant Arles* aujourd'hui au musée Rodin et les *Meules* de l'*Academy of Art* de Honolulu en sont les sources d'inspiration. La première pour la composition générale, plan de blé coupé et les moyettes. La seconde – qui pourrait fort bien être elle-même être redevable à la *Luzerne, Saint-Denis* de Georges Seurat – a manifestement dicté les gerbes qui seront déstructurées, éparpillées et jetées à la diable (on aura remarqué que les deux du premier plan, pourtant à la même distance, ont des tailles variant du simple au double dénonçant l'importation). Il s'agit simplement, pour le pasticheur qui ne comprend pas bien, de meubler un espace trop vide pour lui et qui le dénoncerait trop facilement – on comparera utilement l'entrée de la lumière et l'avant-plan apparemment plus clair que tout, mais qui ne l'est évidemment pas.



Pour autant, il est des raisons de croire que si beau travail n'a pas inspiré directement le pasticheur. Non pas par commodité parce qu'il y aurait quelque difficulté à établir que Schuffenecker aurait pu avoir accès aux deux modèles, mais en raison de l'incompréhension manifeste, du dessin rude de l'exécution exécrable, particulièrement pour les gerbes.

Si Schuffenecker n'a pas physiquement détenu les *Meules*, que Johanna van Gogh possède, il aura pu les voir exposées, chez Theo, aux Indépendants en 1891 ou chez Vollard en 1896 et 1897 à qui il aurait pu même l'emprunter. Pour la *Moisson devant Arles*, il y a toute raison de penser qu'il a détenu ces *Moissonneurs* seul candidat à cet intitulé. Elle est, en tout cas, à portée de sa main à Paris, chez Tanguy, puis chez Rodin avec un long blanc entre deux.



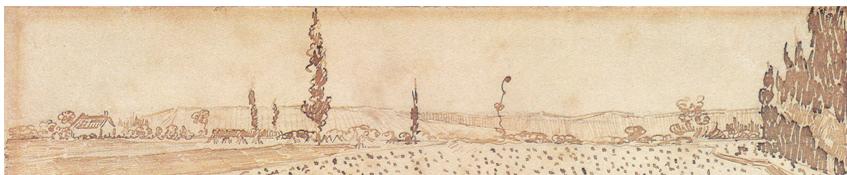
Pour commettre les erreurs peintes que l'on voit sur les moyettes et les gerbes, ainsi que la touche en bâtonnet bêtasse et régulière, il suffit de s'inspirer des deux dessins que Vincent a réalisés, d'après ses deux peintures, pour Emile Bernard. Schuffenecker est le meilleur ami d'Emile Bernard, il a accès aux œuvres qu'il possède et en a parfois certaines en dépôt. Nul besoin même de cela pour le dessin de la *Moisson devant Arles*, il a été publié au *Mercure de France*, la seconde elle appartient aux frères Schuffenecker.

Il manque tout de même une information picturale. L'arbre en tire-bouchon apparenté à une graminée et planté au sommet du champ de blé (?) ne laisse pas d'étonner dans une peinture. Il pousse à dire : Emile Schuffenecker n'a pas inventé cela tout seul.



Il n'y a pas trop loin à chercher pour en trouver l'origine. Il vient, d'un autre dessin, lui aussi offert à Emile Bernard et également publié par le *Mercur de France*.

Il ne manque désormais plus rien pour qu'un peintre de la modicité d'Emile Schuffenecker commette la toile de Jérusalem, pas même les sortes de « m » qui feront le vol d'oies devant les Alpilles ni non plus les sortes d'herbes folles sur la droite qui seront "améliorées" dans la peinture et également, comme ici sur la droite.



Les deux maisons brutales et mal plantées, qu'il faut masquer d'ajouts, sont atypiques : même toit, même couleur de pignon, même brun sur le mur latéral est sans intérêt. Tout peintre est capable de faire une maison avec quelques bâtons. Si l'on peut admirer la merveilleuse treille, il manque toutefois des ouvertures et



une cheminée pour que les bâtiments fassent seulement penser à Vincent. Il suffit de passer un peu de temps à s'arracher les cheveux devant cette toile pour savoir qu'elle sera à jamais inconciliable, aussi bienveillant qu'on se veuille.

Peindre un faux qui trompera l'amateur niais et concupiscent n'est pas le seul souci du faussaire, encore faut-il parvenir à s'en débarrasser. Il doit s'efforcer de trouver les moyens d'écouler discrètement ses réussites. Aussi n'y a-t-il souvent pas de trace directe, mais des recoupements sont possibles qui permettent de reconstituer l'historique.

Il faut pour cela s'intéresser au petit monde des deux frères Schuffenecker au tournant du siècle. Même si certains le contestent encore pour conserver autant que faire se peut le masque d'expert de van Gogh dont ils se sont affublés, entraînant derrière eux une cohorte de dupes, Leclercq est un vaurien qui s'est acoquiné avec Emile Schuffenecker, fin 1897. Leur but est de mettre la main sur le commerce des "Van Gogh", vrais comme faux, de l'organiser à leur profit. Leclercq mourra fin 1901, mais un autre marchand véreux Eugène Druet prendra la relève quatre ans plus tard (la charge de Judith Gérard contre lui, qu'il n'est pas possible de reproduire ici, est aussi indiscutable qu'accablante, ajoutons que Druet sera également le vendeur, en toute connaissance de cause, des faux *Tournesols*).

Druet était le photographe de Rodin, Leclercq le secrétaire du pavillon Rodin à l'exposition Universelle de 1900, ceci explique peut-être cela.

En 1905 s'organise une exposition rétrospective de tableaux de Vincent (et quelques faux) aux Salons des Artistes indépendants. 45 œuvres sont exposées, Rodin est prêteur de trois d'entre eux, dont deux « paysage ». Schuffenecker de sept toiles dont un *Moissonneurs* (cela apparaît sous le nom de son frère, *officiellement*, lui n'a plus rien en propre depuis son divorce en 1904). Druet photographie tous les tableaux des Indépendants. Rien ne manque sauf le « paysage » prêté par Rodin. Cette disparition, que l'on aimerait regarder comme mystérieuse, mais qui ne peut être fortuite, doit être rapprochée

d'une autre affaire si l'on espère démêler l'écheveau.

Le 5 février 1904, juste avant que n'ouvre, le 18, l'exposition « Tableaux par Paul Cirou et quelques autres des écoles françaises et anglaises du XVIII^e siècle et de Corot... van Gogh », chez Louis Soullié, en principe libraire, Auguste Rodin achète trois toiles : un « Gauguin », un « Whistler » et un « Van Gogh ». Six mois plus tard un doute effleure le sculpteur qui écrit à Soullié, lequel répond le 4 août 1904. Toutes trois, dit Soullié, viennent du peintre *Em. Schuffenecker*, de qui il les a personnellement acquises et ajoute-t-il : « *tout le monde sait que c'est lui qui a la meilleure et la plus grande collection de Gauguin et de Van Gogh.* » Rodin bazardera les trois, mais aura bientôt des *Moissonneurs* au-dessus de tout soupçon, ceux qui se trouvent aujourd'hui au Musée Rodin, ceux prêtés par les Schuffenecker à l'exposition des Indépendants.

Rodin en personne, son homme de confiance Druet? Qui est allé échanger une *Moisson* contre une autre? Druet probablement, puisqu'il est seul à pouvoir faire disparaître de ses archives l'image du *Paysage* prêté par son ami Rodin. Les *Moissonneurs* « d'Amédée » Schuffenecker passeront chez Rodin.

Puisque les *Moissonneurs* avaient été photographiés à l'exposition et que Rodin les possédait ensuite, les auteurs des nomenclatures se sont figuré qu'ils ne faisaient qu'un avec le *Paysage* prêté par Rodin. La toile non photographiée devenait, par voie de conséquence, les *Moissonneurs* prêtés par les Schuffenecker. Il fut conclu, à la faveur d'une déduction aventureuse – la nomenclature a horreur du vide – qu'il s'agissait de la toile ci-contre. Un petit empêchement malmène cependant l'arrangement. Même en cherchant bien, il manque au moins un moissonneur dans cette toile pour qu'elle puisse s'intituler *Moissonneurs*. Il ne s'agissait donc pas de cette toile et les *Moissonneurs*, au pluriel, ne



sont pas assez nombreux pour espérer en sortir un du chapeau qui puisse convenir, il n'existe tout bonnement pas d'autre candidat. Affaire rondement menée montrant combien, à Paris, on était à son fait. Dès Lors, Schuffenecker aura pour marchand attiré Druet. Au diable le commerce à la petite semaine avec Soullié! L'ombrageux Rodin n'en voulait pas? Qu'importe? La *Moisson* trouvera d'autres amateurs! Elle est cédée à Bernheim... qui se trouve être associé à Druet. La toile part pour la galerie Cassirer en juin 1905 où elle restera en souffrance une petite dizaine d'années le marchand éprouvant visiblement quelques difficultés à la vendre. Il y parviendra cependant et son repreneur, Walter Feilchenfeldt, ensuite établi à Zurich, ira jusqu'à la racheter. Elle serait ensuite allée aux États Unis... pour revenir à Zurich et passer au Musée d'Israël, via le 'Hanadiv' Rothschild Foundation.

On a peut-être l'acte de baptême de cet étrange *Moissonneur* avec la mention du *Moissonneur* que Julien Leclercq signale chez son ami Schuffenecker, lequel ignore visiblement – ou plus probablement feint d'ignorer – comment on pourrait bien le dater. Le 28 décembre 1900, il écrit à Johanna Van Gogh : *Quels sont les tableaux parmi les nôtres qu'il a faits à Arles et ceux d'Auvers? Indiquez l'année. Schuffenecker possède déjà depuis longtemps un très beau moissonneur. Est-ce que la série des moissonneurs, comme je le crois, est d'Arles ou bien d'Auvers?* La toile sera peut-être exposée sous le titre *Moisson d'or* par Leclercq à la Galerie Bernheim Jeune en avril 1901, numéro 48 du catalogue. Le nom du propriétaire est : Emile Schuffenecker. Un autre intitulé pourrait également l'avoir abrité, le n° 39 : *Petit moissonneur* – car, pour Leclercq, tout ce qui n'est pas une toile de 30 est « petit » – mais il y a un autre candidat, une petite vue réduite que possédait Schuffenecker – disparue après sa confiscation par les nazis – et qui achetée à la galerie Bernheim-Jeune avait mystifié la Nationalgalerie de Berlin. Le propriétaire déclaré en était, à en croire le catalogue de 1901, un mandataire grossiste en vins qui servait de prête-nom à son frère et qui deviendra bientôt le très sulfureux négociant en œuvres d'art : Amédée Schuffenecker. Selon Gauguin eut l'avantage de le bien connaître, cet apôtre, qui menait joyeuse vie était : « un maquereau de première classe ».