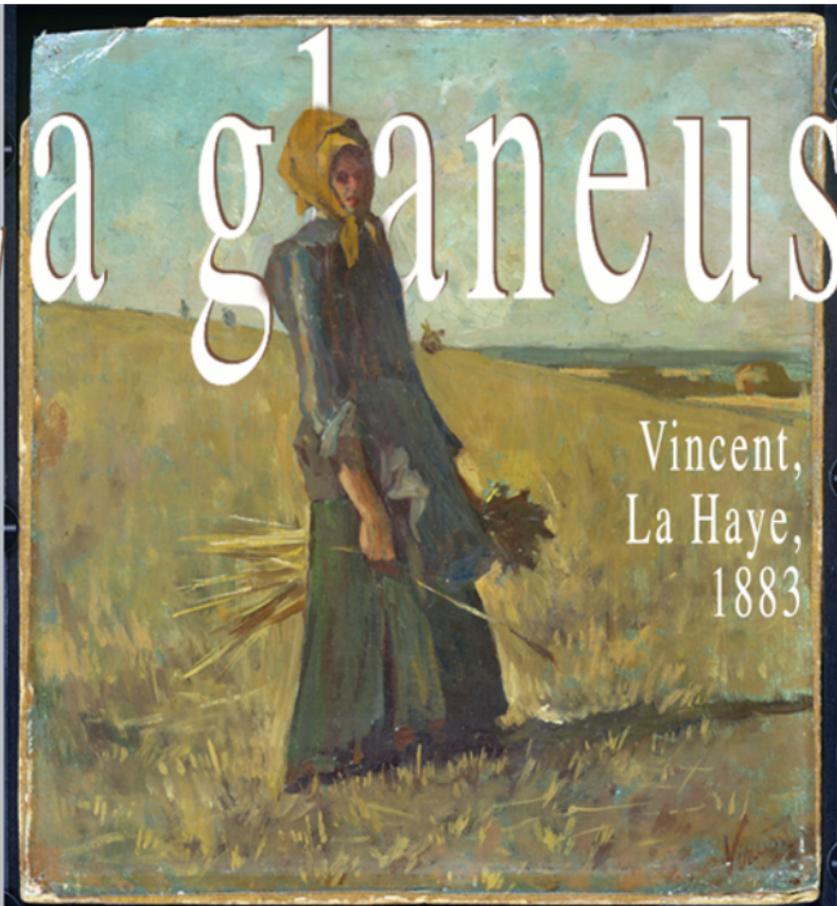


F 23 La glaneuse



Vincent,
La Haye,
1883

Etude

B. Landais

2006

L'exposition fera certainement monter les prix des Vincent, maintenant on trouve encore à Paris, à l'occasion, des toiles pas chères.

Julien Leclercq, 20 février 1901

L'histoire est ironique. Effroyablement. Écrivant ces mots à la veuve de Theo, Julien Leclercq, le critique qui avait onze ans plus tôt annoncé la mort de Vincent dans le *Mercure de France* et était devenu l'agent et complice du faussaire majeur de Vincent pouvait-il se douter, qu'un siècle après lui, Amsterdam abriterait un prestigieux musée van Gogh, que tant et tant d'expositions auraient tant et si bien fait monter les prix des Vincent? Aurait-il pu imaginer que Vincent deviendrait "*the best documented artist in the world*" ou qu'au moment où plus de 700 000 visiteurs se presseraient à une exposition Van Gogh-Gauguin, parasitée par une poignée de faux ayant triomphé grâce à lui, que moins d'une semaine avant un Symposium International sur les *Tournesols*, qu'il fut le premier à évoquer chez son ami Schuffenecker, s'adjugerait aux enchères publiques, une *toile pas chère*, 1600 Euros, l'une des premières réussites, une œuvre charnière, montrant, sur un champ nu, entre Millet et les blés d'Arles, sous un ciel d'été, comme égarée sur les ruines d'une moisson, au soleil, une longue silhouette, celle de *Sien*, la compagne de Vincent, "*ma femme*", campée en *Glaneuse*, un épi en main.

La seule peinture d'elle. Un introuvable bijou.

CATALOGUE

Fin 1927, les premières copies d'un livre au destin étrange apparaissent sur le marché. Son auteur est un descendant de huguenots hollandais. Rien de prédisposait Jacob Bart De la Faille à recenser l'œuvre de Vincent. Peut-être que si. Le grand-père, un oncle, le père de Vincent étaient pasteurs et, tout Genevois d'adoption que Jean Cauvin fut, il est né sur la terre que les ancêtres de De la Faille ont dû fuir, celle où Vincent, né en terre calviniste, s'exila. L'Histoire croise les destins, ceci explique peut-être cela.

A la veille des années 20, juriste employé dans une maison de vente, De la Faille a formé le beau projet de rendre hommage à Vincent en compilant un catalogue raisonné de son œuvre. Ou bien, décidé à devenir courtier, ce qu'il sera, il s'était attaqué, par la bande, à l'épineux problème de l'authenticité des "Van Gogh", l'impressionnant envol de la cote ayant suscité diverses vocations.

Fin 1927, les premières copies du catalogue De la Faille circulent, mais un petit souci survient. "On" découvre (De la Faille écrira, à chaud, avoir découvert par lui-même d'autres manipulations attribuent cette gloire à d'autres) que quatre toiles, accrochées dans la galerie berlinoise qui cherche à exploiter le filon font désordre. Ces quatre toiles cachent une petite mine de van Gogh à ciel ouvert, un atelier clandestin. Reconnu

coupable, Otto Wacker sera condamné. De la Faille et les experts qui avaient déclaré ses faux authentiques en seront quittes pour rectifier le tir. En traînant les pieds et en tergiversant, leur nonchalance sera exemplaire. Soixante dix ans plus tard, un tableau de la collection Wacker demeure au catalogue et cinq livres brûlants d'actualité ont été récemment publiés sur le sujet. L'histoire de l'art et ses erreurs ont leur cycle propre.

Les falsifications mises sur le marché par Wacker — comme d'autres apparues avant elles — parasitent d'abord la période française de Vincent "*The Great Period*", mais elles épargnent ses débuts. La "période Hollandaise" sera encore très épargnée quand, en 1930, deux ans après son premier catalogue recensant nombre de clones fantaisistes, De la Faille honorera de nouveau la mémoire de Vincent avec *Les Faux Van Gogh*. La singularité de la période Hollandaise sera encore vraie dans le catalogue de 1939 et encore dans celui de 1970 avec une nouveauté, une toile *La glaneuse*, jusqu'alors authentique est devenue fausse, seul faux signé de la période.

La demande du marché pour les œuvres de "la période de formation" est traditionnellement plus faible, elle sollicite moins les talents posthumes... d'autant que les Vincent des premières années sont tardivement connus. Une règle pourrait s'énoncer : pas de faux de la période hollandaise avant 1905, à tout le mieux des doublons, copies serviles d'une œuvre existante, comme il en existe un exemple de cette sorte à Paris, le *Vannier* de la Collection Schuffenecker, deux fois copié.

Nul ne peut “enrichir” le corpus avec des faux convaincants, c’est techniquement improbable et pratiquement impossible — et bien trop dangereux — avant que beaucoup d’œuvres authentiques qui les inspireront ne circulent. Les peintures de la période hollandaise de Vincent ont été stockées dans des greniers après son départ des Pays-Bas en 1885 et rien n’est accessible avant août 1902. Les conditions de la dispersion ne permettent à personne, hors le lieutenant Van Bakel et son cousin le tailleur Kees Mouwen qui récupèrent à Breda l’essentiel des tableaux abandonnés par la famille van Gogh chez Schauwen et passés chez Couvreur, de disposer du matériel de référence. Mais Mouwen et Van Bakel ne sont pas artistes et sont contents avec le trésor qu’ils s’empressent d’écouler. En 1905, les choses changent. A Paris, Amsterdam et Berlin d’importantes expositions assurent le décollage de la cote et les œuvres commencent à circuler. Posséder des Vincent va progressivement devenir le *must*. Les œuvres hollandaises qui commencent à s’échanger permettent de se faire une idée des premiers pas de l’artiste qui émerge, mais la période reste le parent pauvre — à peine plus de 10% de l’ensemble des peintures exposées à la Rétrospective d’Amsterdam de 1905 et rien à Paris. Il manque encore beaucoup pour pouvoir réaliser des faux et la *Correspondance* n’est pas encore publiée. Quelques lettres ont circulé, mais cela ne suffit pas encore. On ne peint pas un Vincent en lisant une de ses lettres. On peut redouter, un demi siècle plus tard, que la demande devenue pressante ait poussé des mystificateurs à combler les vides, mais les faux ont leurs contraintes, ils ne sont jamais de véritables créations, seulement des variations. On ne voit jamais surgir de nouveaux visages, de nouveaux lieux sans que la supercherie ne soit bientôt manifeste.

La petite toile de la *Glaneuse* « H. 33,5 ; L. 31 cent. », que la galerie De Vries a fait monter sur carton avant de la céder en août 1911 avait toutes les chances de faire son entrée définitive au corpus lorsque De la Faille la retient dans son catalogue de 1928, sous le numéro “F 23”.

23. *La glaneuse*

Une paysanne vêtue d'une cotte bleu gris et d'une jupe verdâtre debout dans un champ jaune ocre est vue de profil à droite, le visage de trois quarts, la tête encapuchonnée d'un châle ocre clair, de sa main droite, elle tient un épi de blé, de l'autre une gerbe. A droite, un champ. Ciel bleu pâle aux nuages gris. Journée ensoleillée.

Signé en bas droite : Vincent.



Mais...

EXPERTS

Avant l'existence du catalogue raisonné, les propriétaires désireux de posséder un certificat s'adressaient aux rares spécialistes qui s'étaient intéressés à l'art de Vincent. La famille Ras, riche famille d'Arnhem sollicita pour sa *Glaneuse* un certificat auprès d'Albert Plasschaert, peintre et marchand d'art, cousin d'un homonyme s'étant lui aussi intéressé à Vincent.

Le 5 juin 1926, Albert August Plasschaert écrit :

« La petite peinture, toile sur carton, « La glaneuse », qui représente une femme qui semble résignée, prenant une courte pause après son travail, a, avec les formes maladroites et carrées du corps, avec l'expression d'acceptation triste et un peu amère, avec la touche stable, sûre et exaltée et avec la gamme de couleur les indéniables caractéristiques des oeuvres de Vincent van Gogh de la « soi-disant période de Drenthe. »¹

Il est malaisé de comprendre ce que Plasschaert entendait par : « soi disant période de Drenthe ». Les contours précis de l'oeuvre produite par Vincent au cours du séjour qu'il fit dans cette province fin 1883, du 11 septembre au début décembre, après avoir quitté La Haye et avant de se rendre à Nuenen où habitaient ses parents, ne sont pas alors

¹ Archives Dr. Philip Silberberg.

précisément définis. Les études qui conduiront au groupement à peu près fiable selon les lieux de résidence de Vincent balbutient. En ajoutant « soi-disant », Plasschaert a pu vouloir signaler que les oeuvres qu'il a prises pour référence de la « période » n'étaient pas nécessairement peintes en Drenthe. Si telle était son intention, la précaution le montre attentif.

On sait aujourd'hui avec assez d'exactitude quelles oeuvres, parmi celles qui nous sont parvenues, ont été peintes en Drenthe et les nuances de couleur sont souvent différentes, en raison de la saison. Il aurait été surprenant que, un mois après la moisson, l'idée d'une *Glaneuse* lui vienne et qu'il trouve un modèle posant pour une scène qu'il ne peut avoir alors sous les yeux. Cela d'autant qu'il écrit alors depuis la Drenthe à Theo : « En ce moment, la région autour de Zweeloo est toute couverte de jeune blé, par endroits à perte de vue, et du vert le plus tendre que je connaisse. »² Pas de *Glaneuse* possible alors.

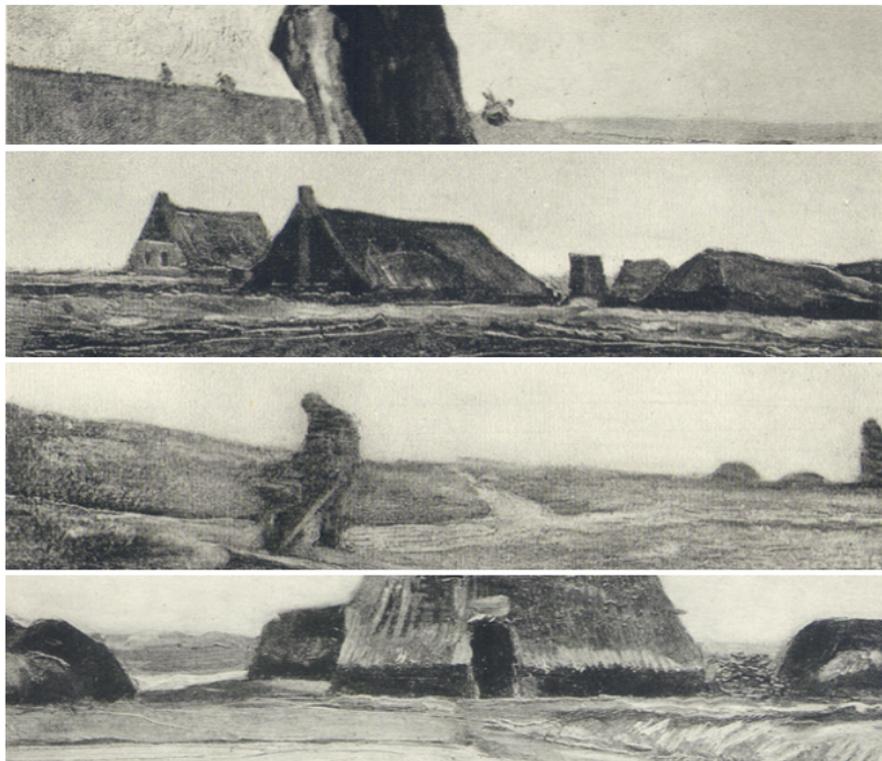
Qui pourrait cependant faire grief à Plasschaert d'avoir dit Drenthe, tandis que la toile est peinte moins d'un mois plus tôt à La Haye? Assurément personne. En prenant le train de la ville pour la campagne, Vincent n'est pas devenu un autre peintre. Les peintures de fin de la période de la Haye et celles du début de la Drenthe sont strictement du même style, seuls les sujets changent, bien malin qui saurait, sans le concours de la correspondance et des croquis, la spécificité des sujets, dire quelle peinture date d'un lieu plutôt que de l'autre. Il suffit d'ouvrir le catalogue de 1939 pour voir à quel point le

² Lettre 407/340 à Theo, 16 Novembre 1883, Drenthe

traitement de horizon qui descend vers la droite avec les mêmes valeurs de gris dans les toiles qui précèdent et suivent immédiatement la *Glanuse*. La silhouette d'homme qui se découpe au-dessus du bateau équivaut celle de la *Glanuse*.

Vincent aurait pu croiser, en Drenthe, la longue femme peinte ou bien elle aurait pu s'y rendre avec lui, il se trouve que Sien³ est restée à la Haye. Le départ pour la Drenthe consacrait leur rupture.

La conviction sans détour de Plasschaert est née de l'examen du style : *"touche stable, sûre et exaltée et avec la gamme de couleur les indéniables caractéristiques des oeuvres de Vincent van Gogh."* mais il y a également décelé la charge idéologique, corps



³ Clasina Maria Hoornik (1850-1904) prostituée rencontrée par Vincent fin 1881 à la Haye.

maigre et maladif et l'attitude de résignation manifeste — qui dira si Sien ne posait pas de mauvais gré? Il n'est pas impossible que Plasschaert se soit inspiré de phrases aux accents voisins, écrites par Vincent en Drenthe : « *Mais ce sont là des heures sombres, misérables, quand les choses vous envahissent et vous accablent, et je souhaiterais que tu puisses voir un jour la bruyère paisible que j'aperçois ici par la fenêtre; car ce spectacle-là vous apaise, vous incite à plus de foi, de résignation, à travailler tranquillement.* »⁴ Ou encore : « *J'ai vu des figures superbes à la campagne — dont l'allure sobre m'a frappé. Une poitrine de femme, par exemple, exprime les mouvements inhérents aux travaux pénibles — qui sont exactement le contraire des mouvements imprimés par la volupté — ou bien, s'il s'agit d'une femme âgée ou malade, sa poitrine inspire de la pitié, sinon du respect. La mélancolie qu'exhalent la plupart des choses est une mélancolie saine, comme celle de Millet* ».

La lecture du certificat de Plasschaert n'aura pu qu'encourager De la Faille à retenir l'oeuvre dans son catalogue et il semble s'en être directement inspiré pour sa datation, puisqu'il la classe parmi les oeuvres de Drenthe. Position remarquable, la *Glaneuse* occupe seule son sous-groupe « B » de la période : « *Tableau non mentionné dans les lettres.* » La formule est critiquable. Comme d'autres experts après lui, et comme les fabricants de faux papiers, De la Faille a trouvé dans la correspondance nombre de tableaux que Vincent n'avait pas peints, des mentions renvoient à d'autres toiles et nombreuses sont celles qui n'ont pas été identifiées car les formules étaient trop vagues. « *J'ai déjà peint quelques études, mais je n'ai pas eu assez l'occasion de travailler d'après un modèle* » 308 *N'empêche que — je te l'ai déjà écrit — je vais souvent à la campagne ; j'y peins des études de paysages ou de marines,*

⁴ Lettre 395/330 à Theo, ± 3, octobre, 1883

pour me changer un peu de la figure. Je m'en trouve bien. Mais, à vrai dire, la figure m'appelle de nouveau, assez impérieusement pour que je tâche de tirer parti des circonstances.” Ou : *“L'année dernière, j'avais essayé à plusieurs reprises de peindre des études de figures, mais les résultats ébranlaient mon courage. Je viens de m'y remettre et cela marche comme sur des roulettes ou encore “j'ai constaté des progrès en comparant les études peintes l'année dernière et celles que je viens de peindre.”* ou encore : *“Tu t'apercevras de la différence si je ne retouche plus les deux études que je viens de peindre”* cela pour la seule lettre 308 du début d'août 1883. La combinaison de projets, comme à la fin de cette même lettre dans laquelle il avait déjà dit : *“avant que tu viennes ici; je veux dire que j'emmènerai mon modèle, tôt le matin, ou à la tombée du soir, dans les champs au delà de Loosduinen. Je crois qu'il y aura moyen de faire là bas du bon travail”*, il ajoute : *“je tâcherai alors d'aller peindre les études dans les dunes, avant que tu n'arrives”* (308) et de travail réalisé signalé au tout début de la lettre suivante : *“Ces jours-ci, je me suis acharné à peindre encore quelques études, pour te montrer un choix de pièces quand tu passeras par ici.”* (309) invite à l'humilité. Cela ne veut évidemment pas dire que la *Glaneuse* est l'une des toiles mentionnées ici, mais De la Faille aurait donc dû se montrer prudent et se borner de dire qu'il n'avait pas trouvé de correspondance entre la *Glaneuse* et les tableaux évoqués par Vincent dans la correspondance conservée. La singularité qu'impose sa rubrique ne sera pas un atout le jour où, à force de contradictions, les convictions des experts apparaîtront de bien mince secours et que la suspicion générale se sera installée.

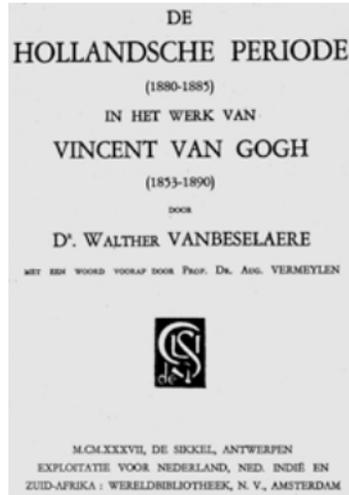
De la Faille sera moins formel sur son placement de la *Glanense* “Période de la Drenthe” lors de la réédition de son catalogue en 1939. Il admettra alors qu’elle peut tout aussi bien dater de la période de la Haye. Le catalogueur, qui, dans ses meilleurs jours, avait l’art de ne reconnaître ses erreurs qu’à demi, avait trouvé là un artifice pour maintenir sa première opinion tout en acceptant celle qu’avait donnée deux ans plus tôt le professeur Walther Vanbeselaere qui, dans son effort de dater correctement les œuvres de la période hollandaise avait sans barguigner démenagé la *Glanense* et une autre toile (F 16) classées en Drenthe par De la Faille. Il avait donné pour la *Glanense* la date d’août-septembre 1883 et cru reconnaître Sien. En revanche il passe à côté d’un aspect idéologique décisif en ne voyant qu’une *ramassense d’épïs* :

23. ARENRAAPSTER.

Aug.-Sept. '83.

Stelt waarschijnlijk Sien voor.

Verz. Dr. P. H. J. J. Ras, Arnhem.



De l’eau passa sous les ponts et la *Glanense* fut choisie en 1956 par la Galerie Wisselingh pour son exposition des œuvres de Vincent dans les collections privées néerlandaises organisée en 1956 à Amsterdam où elle sera exposée sous le numéro 12.

La toile se distinguait. Redevenue *Glaneuse*, elle rayonne sur un quart de page dans l'*Algemeen Handelsblad*, annonçant l'exposition : « *Arenlezendevrouw*, (Drente, 1883, doek op karton) van Vincent van Gogh. »

12 La glaneuse

Toile sur carton - 33 1/2 × 31 cm
Époque de Drenthe 1883
No. 27/F. 23

L'idée d'en contester l'authenticité n'était apparemment jusqu'alors venue à personne, mais, tout arrive : quelqu'un douta. Il est sans doute trop court de dire que le doute a pu être instillé par le titre de l'article mais un douteur a pu plisser le front en lisant les gros caractères disant : "L'œuvre tôt et peu connu de Van Gogh." Deux bonnes raisons de douter.

La galerie Van Wisselingh avait en outre choisi de confier le soin de l'introduction au catalogue à un critique d'art aussi brillant que peu déférent, francophile sans concession, Charles Wentinck avait eu la facétie de rappeler la révolte de Vincent et d'écrire en français, un texte qu'il terminait en disant : "Les tableaux ici réunis proviennent de la période la moins connue de la vie de Van Gogh et

expositie bij Van Wisselingh



Gogh af en vanaf dat oogenblik proeft hij tot in de stroefste en weerbarstigste lijn, in de veritekingen en onbeholpenheden, die los daarvan slechts een deficiënte factor zouden zijn, zelfs in de

ARENLEZENDE VROUW (Drente 1883, doek op karton) van Vincent van Gogh, tentoongesteld bij Van Wisselingh.

ne furent que rarement ou jamais mis sous les yeux du public. Il y a donc une double raison d'être reconnaissant que l'occasion nous soit offerte de les voir ici dans un groupement aussi instructif que convaincant. Instructif, comme achèvement d'une image qui ne saurait jamais être assez complète; convaincante, comme preuve que nous sommes en présence d'une aventure artistique qui jusqu'à ce jour a conservé sa puissance de révolte. Ici, sous les ciels pesants de Hollande et non sous le ciel azuré d'Arles."

Les tableaux ici réunis proviennent de la période la moins connue de la vie de Van Gogh et ne furent que rarement ou jamais mis sous les yeux du public. Il y a donc une double raison d'être reconnaissant que l'occasion nous soit offerte de les voir ici dans un groupement aussi instructif que convaincant. Instructif, comme achèvement d'une image qui ne saurait jamais être assez complète; convaincante, comme preuve que nous sommes en présence d'une aventure artistique qui jusqu'à ce jour a conservé sa puissance de révolte. Ici, sous les ciels pesants de Hollande et non sous le ciel azuré d'Arles.

Charles Wentinck

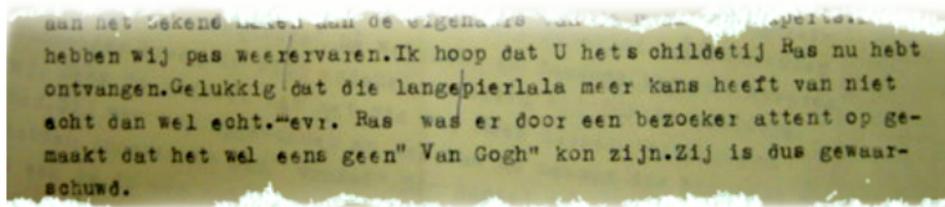
Quelqu'un avait douté — Wentinck m'a confié n'avoir qu'un souvenir trop lointain de l'épisode pour mettre un nom — et, sur papier très officiel en-tête de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Université d'Etat d'Utrecht, qu'il dirigeait le professeur Jan Gerrit van Gelder rédigea, le 30 juillet 1958, un certificat flétrissant la Glaneuse.⁵ Son étude était adressée à l'*Institut, fondation pour le progrès d'une expertise des oeuvres d'art, fondée et indépendante* de Leiden qui la lui avait commandée. Cet organisme n'avait d'indépendant que le nom. Il s'agissait en fait d'une machine de guerre inventée par l'Ingénieur Vincent van Gogh, héritier des oeuvres des Vincent laissées à la famille. L'Ingénieur avait depuis des années De la Faille et quelques autres experts de Vincent pour pour bêtes noires. On ne saurait l'en blâmer, sinon qu'il se trouva bientôt dans le même cas, les innombrables erreurs du catalogueur et

⁵ Kunsthistorisch Instituut der Rijksuniversiteit te Utrecht

d'incidents, avec lui et d'autres experts qui s'étaient, nul ne le contestera plus, copieusement couverts de ridicule, et parfois de honte lui avaient fourni un motif suffisant pour réagir.⁶ Il avait pu obtenir le soutien de diverses personnalités néerlandaises pour créer son Institut d'Expertise et décréter que l'officine délivrerait dorénavant les certificats d'authenticité. Il n'y avait ni experts siégeant dans ce bureau, ni quelque habilitation, mais il remplissait un vide depuis que le Stedelijk Museum, qui avait un temps fonctionné comme un bureau d'habilitation avait du céder aux nombreuses pressions venu lui rappeler que l'expertise des Vincent *worldwide* ne faisaient pas partie des attributions du musée. N'importe, son directeur Wim Sandberg parrainait l'Institut... à titre personnel. L'*Expertise Instituut* sollicitait, contre modique défraiement — 75 florins d'honoraires en 1955 — des personnalités réputées savantes, généralement chargées des affaires publiques et réclamait d'elles un court argumentaire écrit valant "expertise". Il n'est pas possible de détailler ici, mais la faillite du bureau, moribond en moins de cinq ans, dit assez ce que l'*Instituut* valait, fort peu au regard des espérances qu'un organisme indépendant et compétent aurait suscitées et des urgences de l'heure. L'examen des courriers échangées entre l'*Instituut* et les personnalités sollicitées montre que l'organisme très en retrait d'exigences scientifiques n'était pas non plus neutre. Nombre de fois le résultat souhaitable des "expertises" apparaît suggéré par quelque biais. Les expertises n'étaient pas publiées (ni publiables), il n'y avait pas de possibilité d'appel prévue et l'Institut fut tout à fait égaré lorsqu'il fut confronté à des conclusions divergentes de deux des experts sollicités.(voir le cas des *Environs de Paris*).

⁶ Voir l'ouvrage du Dr. Henk Tromp / de Strijd om de echte Vincent vzn Gogh. 2006

Les quelque 50 oeuvres candidates à une attribution à Vincent pour lesquelles expertise (conservée) fut rendue étaient d'ordinaire des oeuvres récemment apparues, non des oeuvres admises depuis longtemps au catalogue. Nul ne sait dire exactement pourquoi la *Glaneuse* dut repasser son examen, mais il ressort des courriers échangés entre la secrétaire de l'Institut, Margit de Sablonière, et van Gelder que le rejet était souhaitable. Un expert ne saurait se prononcer qu'en son âme et conscience et en toute indépendance. La règle d'or et premier principe est que sa conclusion ne lui soit pas dictée par le donneur d'ordre, faute de quoi elle ne peut plus être regardée comme une expertise, seulement comme l'émanation d'un serviteur et par là privée de toute portée. Ici, les conditions du vice de forme sont réunies et exemplaires. Sablonière écrit, dans sa lettre à van Gelder du 10 juin 1958 : *“J'espère que vous avez désormais reçu la peinture Ras. Heureusement que cette “lange pierlala” a plus de chance d'être fausse que vraie. Ras a été avertie par un visiteur que la peinture pourrait ne pas être un van Gogh. Elle est donc avertie.”*



aan het Lekené... van de wigden...
hebben wij pas weervaren. Ik hoop dat U hets childetij Ras nu hebt
ontvangen. Gelukkig dat die lange pierlala meer kans heeft van niet
echt dan wel echt. evr. Ras was er door een bezoeker attent op ge-
maakt dat het wel eens geen "Van Gogh" kon zijn. Zij is dus gewaar-
schuwd.

Les jeux sont faits et le lacet qui va étrangler la *Glaneuse* luit : *Tout est prêt professeur, débarrassez-nous de cette gargouille, c'est sans risque, la propriétaire s'y attend.*

L'exposition chez Van Wiesselingh est à l'origine du doute, mais on ne sait dire quel mystérieux personnage a mis la toile en cause ni s'il serait le visiteur avertissant Madame Ras. Le fait que son nom soit dissimulé par Sablonière laisse toutefois deviner qu'il s'agit d'une personnalité importante et le passage de la toile par le Stedelijk Museum, dont une étiquette fixée au dos de la *Glanense* témoigne invite à regarder de ce côté. Il serait naïf de chercher la raison première de la remise en cause dans la peinture elle-même. Pareille critique aurait laissé des traces, le plus probable est, comme souvent, un avatar de catalogue ou une "idée". Un prétexte suffit d'ordinaire à enclencher la mécanique et deux seulement semblent probables : l'origine du tableau et la signature. Qui fouille de ce côté est comblé, seulement deux toiles de la période hollandaise ont été sorties du catalogue, la *Glanense* et *The Midwife* et toutes les deux sont passées chez le marchand Jac de Vries. De là à penser que l'une a entraîné l'autre dans sa chute, il n'y a qu'un pas qu'il est tentant de franchir. Il suffit qu'un marchand ou un collectionneur ait détenu une œuvre réputée non authentique pour que d'autres œuvres qu'il a détenues et dont l'origine est inconnues soient suspectées à leur tour. On peut bien sûr imaginer que quelqu'un a par exemple trouvé les bras de la *Glanense* trop long ou son foulard trop haut, mais cela ne changerait pas grand chose, il est bien rare que la question de la provenance ne soit pas posée d'emblée par de soi disant connaisseurs de Vincent, certains faisant même de cet aspect leur premier critère.⁷



⁷ Voir par exemple l'article du Monde du ...

The Midwife.

Depuis des années une querelle d'experts rampait autour de *The Midwife*, une grande peinture assez éloignée de l'art de Vincent. Elle avait été acceptée par De la Faille dans son catalogue de 1928, mais logiquement rejetée dans la seconde édition en 1939 (Hyperion). Il ne s'agit manifestement pas d'un faux, la toile ne prétend coller à l'univers de Vincent et n'est pas signée, mais beaucoup plus probablement d'un tableau arrivé par hasard. Au dos l'étiquette de la galerie Oldenzeel datant son passage en 1909 lui garantit une "bonne provenance", puisque cette galerie a trusté, entre 1903 et 1910 les oeuvres abandonnées par la famille van Gogh à Breda.



Il semble que cette toile puisse être, comme la *Couseuse* ci-contre, ainsi que cela a été suggéré, une œuvre d'Anton Van Rappard. Il l'aurait alors peinte à Nuenen, lorsqu'il y travaille avec Vincent en octobre 1884, où il peint de nombreux portraits : *“Il peint des fileuses, des études de têtes; il en a déjà une dizaine, que je trouve toutes belles*

[...] nous avons [...] déniché aussi de nouveaux modèles.”⁸ Ce n’est qu’hypothèse mais la toile de grand format, qui en tout état de cause ne peut pas être pas sèche quand Rappard quitte Nuenen, serait alors restée chez Vincent et être rangée parmi ses oeuvres lorsque son atelier est mis en caisse par sa famille l’année suivante. Comparer *The Midwife*, dont nous ne possédons malheureusement qu’une image noir et blanc et dont le lieu de conservation est inconnu depuis la confirmation de son rejet dans les années soixante, permettrait peut-être de lever l’ambiguïté. En l’état, il faut se contenter de dire qu’il y a quelque chance que ce soit une œuvre de Rappard et qu’il n’est pas surprenant qu’elle ait été regardée comme un “faux van Gogh”. On pourrait penser que, l’étiquette signalant *The Midwife* chez Oldenzeel en 1909, De Vries qui ne la détient qu’ensuite ne pouvait être suspecté de rien, mais, à l’ère du soupçon, la logique prend le large et les froncés de sourcils disent que rien n’est plus facile que de s’amuser à coller et décoller des étiquettes. Avec la suspicion sur *The Midwife*, la *Glaneuse* — dont l’itinéraire avant l’arrivée chez De Vries n’est pas connu — perd aussi la protection de Vanbeselaere qui avait accepté les deux toiles. Et l’affaire s’envenime!

En 1953, le rejet par De la Faille en 1939 est réactualisé. Sur dix pages d’étude serrée, Maurits van Dantzig a pris chaudement la défense de *The Midwife* à la fin de son “Vincent?”. Sa pictologie est alors au centre de l’une de ces grandes batailles hollando-hollandaise que les experts parfois exportent.⁹ Van Dantzig veut imposer son crible — seule méthode

⁸ Lettre de Vincent à Theo 383, fin octobre 1884

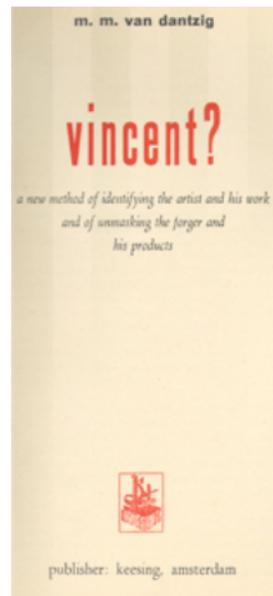
⁹ Voir Henk Tromp op cit.

d'investigation utile pour l'apprentissage, mais qui, malheureusement ne "prouve" pas. La guerre est ouverte entre lui et Hans Jaffé et Abraham Hammacher, respectivement à la direction des deux musées qui montrent des Vincent le Stedelijk d'Amsterdam et le Kröller-Müller d'Otterlo. En 1956, tous deux rejettent *The Midwife* dans des rapports commandés par l'*Expertise Instituut* qu'il a défendue. Il répliquera en publiant, en octobre 1957, dans *Connaissance des Arts* à Paris, leurs expertises folkloriques, et qui auraient dû rester confidentielles, rédigées pour l'*Instituut* à propos d'un *Champ de choux* "de la période française". Cette fois encore tous deux l'ont condamné, mais lui le défend. Pour avoir pu examiner soigneusement cette toile, je ne peux suivre Van Dantzig et j'écarte tout à fait que Vincent ait pu en être l'auteur (un artifice l'a pourvu d'une "provenance Emile Bernard") mais comprends que les arguments de Hammacher et Jaffé n'aient pu le convaincre. Van Dantzig



qui a tort les deux fois est devenu l'homme à abattre. Une garde rapprochée veille au grain et s'efforce de réduire son espace.

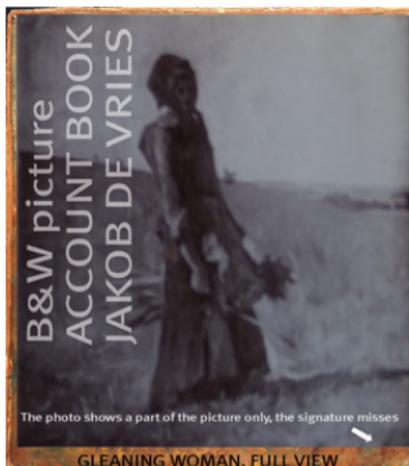
Gros travailleur, Jaffé a pu être l'homme qui a sursauté en voyant le nom de Jac. de Vries dans l'historique de la *Glanense*. Son travail au Stedelijk devait lui laisser beaucoup de loisirs, il était alors la personnalité la plus



sollicitée par l'Institut d'Expertises (23 rapports seront de sa main). On ne peut être certain que Jaffé est l'homme du doute pour la *Glaneuse*, mais s'il l'était cela pourrait expliquer pourquoi J. G. van Gelder, personnalité "neutre" très rarement sollicitée par l'Institut (deux sollicitations) a été pressenti pour examiner la *Glaneuse* et pourquoi une seule "expertise" a suffi au rejet. Dans les cas importants, comme cela sera fait à près de vingt reprises, le principe de l'Institut de solliciter deux avis.

Qui connaît les expertises de Hans Jaffé, son inconséquence, ses revirements et ses erreurs — au point de qu'il dut consentir à déclarer publiquement à la fin de sa vie qu'il ne se considérait pas comme un expert de Vincent — pense aussitôt que la signature a pu également être à l'origine d'un doute chez lui. En 1957 et 1958, il produit par exemple deux rapports surréalistes sur les

Environs de Paris tournant tous deux autour de la question de la signature disparue. Or, qui s'intéresse à la *Glaneuse* et aux catalogues, remarque que la toile est signée, mais que la signature n'apparaît pas sur l'image recadrée et réduite, reproduite dans le catalogue de La Faille, et il en va de même sur celle conservée par la famille De Vries. L'éventualité



que cette “anomalie” soit l’une des probables origines de la remise en cause n’est bien sûr qu’une nouvelle supposition, mais, sachant que peu suffit au doute, que sa raison d’être était, on le verra, une mauvaise raison et que les “douteurs” possibles qui sont à l’origine de la remise en cause sont à compter sur les doigts d’une main, la vérité est à chercher dans cet environnement et sur ces points. Dense, le certificat de van Gelder dit ceci :

La peinture, représentant une femme tournée vers la droite dans un champ de blé vallonné, mesure 34,8 par 32,2 cm a été peinte sur toile avant d’être collée sur carton. Elle provient du marchand d’art De Vries de Arnhem (Steenstraat 109) et a été décrite comme un travail de Vincent van Gogh par J.B. De la Faille et W. van Beselaere. Une expertise du 5 juin 1926 de la main du critique d’art Albert Plasschaert est également attachée à la peinture. Van Beselaere place la peinture dans la période de la Drenthe, De la Faille, plus tôt. La peinture est signée Vincent en bas à droite. Après une prudente étude, je suis convaincu que la peinture ne peut pas être de la main de Vincent. Le schéma coloriste est tout à fait différent et la touche est également dissemblable de celle des travaux que nous connaissons de La Haye, du Brabant et de la Drenthe. Je ne connais pas d’œuvre qui puisse être rapprochée de cette peinture et aucun dessin préliminaire n’a été trouvé. La signature a été placée avec une sorte de peinture de couleur carmin et ajoutée à une date ultérieure. Avec une lampe à quartz, il devient évident que la zone en bas à droite est légèrement différente. La signature n’a probablement pas été peinte à l’huile. J’ai pensé un moment à Van Rappard ou à un peintre belge, mais il n’a pas été trouvé de solution donnant satisfaction. La qualité est faible et cela ne signifie pas pour autant qu’elle ne saurait être de la main de van Gogh si nous plaçons l’œuvre avant 1880, mais

davantage doit être dit pour une datation après 1890 et peint par un des nombreux peintres de la Haye, de Laren et de l'École de Gerderland. Je pense par exemple à Van Ingen, à Van der Weele. Chaque touche parle contre van Gogh et c'est également le cas de la forme à peine plastique, allongée de la femme. La gamme plus légère de couleurs ne se rencontre qu'à peine avant 1890 ; en général, c'est plus sombre et plus lourd. Cependant une palette plus légère apparaît de plus en plus après 1895 sous l'influence du pointillistes et d'autres. On doit seulement penser aux peintures de Van Looy ou de P. Rink et beaucoup d'autres. Admettant que nous ayons ici affaire à un peintre travaillant dans la lignée de l'école de La Haye nous devons dater jusqu'à 1900 ou 1905. Je ne considère pas une telle date impossible pour cette peinture, mais, au cas où cette hypothèse serait correcte, Van Gogh n'est plus candidat à sa paternité. Une recherche technique, du professeur Froentjes par exemple, pourrait déterminer si la consistance de la signature est la même que celle du reste de la peinture. Si une différence [de consistance] était constatée, ce dont je présume, alors le plus probable serait qu'un croquis d'un peintre aux alentours de 1905, ait été, plus tard, quand vers 1910 les œuvres de Van Gogh sont devenues connues, signé d'une signature fausse. En général les premiers travaux de Van Gogh ne sont pas signés ; La signature n'est pas comme la paire de peintures signées de la période hollandaise, mais ressemble à la façon d'écrire de Vincent sur le dessin de la période d'Etten (April-Dec. 1881). Il est facile de conclure qu'un dessin connu par reproduction (les 24 dessins de la « Période Hollandaise », la collection Hidde Nijland, Amsterdam, 1907, par exemple) a été choisi comme modèle pour cette signature. Je regrette que le résultat de ma recherche soit négatif, cela signifie assurément pas van Gogh ; Je n'ai pas encore pu déterminer jusqu'à présent un peintre qui a pu peindre cette petite peinture.

Il semble que seule l'opportunité de ses conclusions ait conduit au rejet de la *Glanense*. Un examen au mot à mot de son certificat révèle des incohérences, un argumentaire indigent, des erreurs, une étonnante négligence et une grande naïveté. Une exégèse s'impose.

« La peinture, représentant une femme tournée vers la droite dans un champ de blé vallonné, mesure 34,8 par 32,2 cm a été peinte sur toile avant d'être collée sur carton. Elle provient du marchand d'art De Vries de Arnhem (Steenstraat 109) et a été décrite comme un travail de Vincent van Gogh par J.B. De la Faille et W. vanbeselaere. Une expertise du 5 juin 1926 de la main du critique d'art Albert Plasschaert est également attachée à la peinture. Vanbeselaere place la peinture dans la période de la Drenthe, De la Faille, plus tôt.

Cette entrée en matière révèle — puisque, dans une expertise, tout compte — que la provenance “De Vries” a contribué au doute. Ce n'est pas chinoiser que de souligner que cette assertion n'est pas neutre. La toile ne “provient” de chez De Vries. De Vries n'en est pas à l'évidence le premier propriétaire, seulement le premier détenteur connu. On transforme ici, par artifice et de manière voilée, le nom d'un marchand présumé suspect de malversation, en un motif de doute, masquant au passage un élément du débat qui réduirait peut-être l'argument à rien : l'idée que *The Midwife* serait un “faux” et non pas seulement une erreur d'attribution accidentelle.

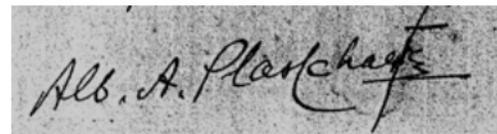
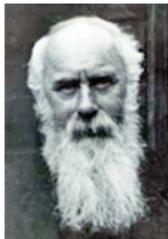
La seconde attitude tendancieuse est la présentation d'une l'opposition apparente entre

acceptations de De la Faille et de Vanbeselaere d'une part et de celle Plasschaert d'autre part. Tous trois sont "critiques d'art" (du moins le pensait-on) et tous trois ont décrit la *Glaneuse* comme une œuvre de Vincent. Il semble qu'il s'agisse là d'un artifice visant à donner l'illusion d'une datation incertaine ou contradictoire et à diviser les critiques, leur découvrant artificiellement des divergences. L'avis de Plasschaert qui décrit explicitement la *Glaneuse* comme une œuvre de Drenthe est sur ce point masqué, comme l'est le ralliement de De la Faille à la position de Vanbeselaere, consentant qu'il pouvait s'agir d'une œuvre peinte à La Haye. De plus, contrairement à ce qu'écrit Van Gelder, Vanbeselaere date la toile de la Haye, comme reproduit plus haut.

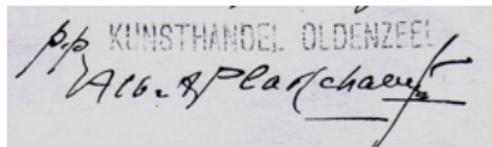
Discuter ce point est d'une grande importance, car les progrès qui ont été faits vers une plus grande certitude dans l'authentification des Vincent ont, chaque fois, invariablement soulevé la question de la date de réalisation. Saisir la fulgurante progression, des pas dix ans de peinture de Vincent, est bien sûr un enjeu en soi, mais ce n'est pas le seul. Il va de soi qu'un modèle de Vincent à La Haye dans un tableau de Drenthe serait, par force, une falsification. De ce point de vue, il est étonnant que Van Gelder laisse dans l'ombre la seule phrase que l'ouvrage de Vanbeselaere consacre à la *Glaneuse* : "*Stelt waarschijnlijk Sien voor.*" Selon que le modèle est Sien ou non, beaucoup de choses changent.

Les propriétaires actuels de la *Glaneuse* ont par ailleurs découvert une confusion de Van Gelder qui pourrait masquer un élément important. Le Albert Charles Auguste Plasschaert "*kunstcriticus*" né en 1874 et mort à La Haye le 9 mai 1941, à qui van Gelder attribue le

certificat n'en est pas l'auteur. Son cousin Albert August Plasschaert, né le 10 octobre 1866 à Delft, et mort le 20 avril 1941 à Hilversum, peintre de petit renom l'a rédigé, daté de Hilversum et signé. L'erreur de Van Gelder est certes compréhensible et parfaitement excusable, puisque le cousin critique d'art a écrit dès 1898 sur Vincent, mais il se trouve que l'interversion des deux hommes écarte



une question loin d'être anodine. Pourquoi M. Ras, peintre lui-même a-t-il demandé à un peintre de rédiger un certificat pour la toile? La réponse n'est pas connue avec certitude, mais on peut logiquement la deviner. Qui réclame un certificat considère celui à qui il s'adresse comme sachant des choses sur le sujet sur lequel il l'interroge. Or, il se trouve qu'Albert Plasschaert ne vivait pas toujours de sa peinture et travaillait comme employé dans des maisons de ventes. L'une d'elles est Oldenzeel. Une lettre de sa main, datée du 25 juillet 1912, montre sa signature à côté du timbre de cette galerie.

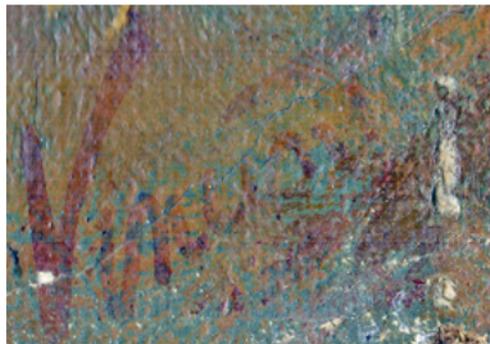


Dès lors, une hypothèse surgit : comment ne pas penser que Ras s'est adressé à la maison Oldenzeel *parce que* le lui aurait conseillé De Vries qui savait auprès de qui il s'était procuré la *Glaneuse* ? Cela expliquerait aussi pourquoi Plasschaert ne renvoie pas Ras à son cousin avec qui il est en contact. On pourra opposer que si Plasschaert avait su que la *Glaneuse* venait de chez Oldenzeel, il l'aurait consigné afin de renforcer son certificat, mais

rien n'indique qu'il l'ait su et cela ne dispense pas de se demander pourquoi a frappé à sa porte.

Les premiers propos de van Gelder apparaissent comme ceux d'un critique de peu de rigueur semblant viser une conclusion acquise par ailleurs.

La peinture est signée Vincent en bas à droite. Après une prudente étude, je suis convaincu que la peinture ne peut pas être de la main de Vincent. Le schéma coloriste est tout à fait différent et la touche est également dissemblable de celle des travaux que nous connaissons de La Haye, du Brabant et de la Drenthe. Je ne connais pas d'œuvre qui puisse être rapprochée de cette peinture et aucun dessin préliminaire n'a été trouvé.



L'ordre des périodes — La Haye, la Drenthe, puis le Brabant — semble bousculé à dessein, comme pour mieux noyer la pertinence de Vanbeselaere datant la toile de La Haye, ce que personne n'a contesté. L'évocation de la période brabançonne, que personne n'a auparavant envisagé être une date possible pour la *Glanense*, ressemble fort à un procédé, puisque la peinture de Vincent en Brabant est notoirement plus sombre. Soulever une hypothèse fautive pour la rejeter en se dispensant d'argumenter contre la thèse que l'on combat est un artifice hautement critiquable.

Le schéma coloriste, présenté comme immuable sur les trois périodes, est trop vite expédié et il en va de même pour la touche. On connaît des oeuvres claires des débuts de Vincent et même lorsqu'il peint le ciel couvert de la mer à Scheveningen, sa peinture n'est pas sombre. Tout dépend du sujet et on ne voit pas ce qui aurait interdit au "peintre du soleil" de peindre une toile claire, travaillant en été en plein soleil.



Balayer par ce biais et sans plus de gants les conclusions de Plasschaert *"touche stable, sûre et exaltée et avec la gamme de couleur les indéniables caractéristiques des oeuvres de Vincent van Gogh"* reflète une posture méprisante et est incorrecte. Tout critique remettant en cause l'argumentaire de ses prédécesseurs se doit de se doit d'exposer les raisons qui l'y ont conduit. Pareil débat, s'étirant sur plusieurs générations, ne peut faire l'économie de la critique serrée à chaque mise en cause. On ne saurait convaincre que des prédécesseurs se sont trompés sans avancer les arguments cernant la nature et l'origine de leurs erreurs.

Il est par ailleurs erroné de déclarer péremptoirement qu'aucune oeuvre ne s'approche en quoi que ce soit de celle que l'on souhaite écarter. Tout dépend de quoi on parle. Du sujet, de la couleur, des ombres, de la position de l'horizon, de l'ambiance ? Il y a toujours



des points communs entre les œuvres, même lorsqu'elles ne sont pas du même artiste. Le tout est de chercher quelles sont les points communs discriminants, le reste fait figure de mauvais prétexte. Si l'on cherche parmi les critères soulevés par van Dantzig dans sa pictologie et développés dans son Vincent ? déjà évoqué, on s'aperçoit que les ressemblances abondent, réduisant à rien l'absence de tout rapprochement possible décrétée en deux mots par van Gelder . La *Glaneuse* satisfait à bien des exigences de sa grille, au point de se demander si les critères n'ont pas été taillés sur mesure. On trouve au moins :

Réalisme. Pas de détail mineur. Sujet principal aussi grand que possible, dimensions apparaissant plus large qu'elles sont en réalité, parties supérieures petites et légères, éléments lourds dans les parties centrales et basses, éléments maladroits et gracieux se côtoyant, petite tête, corps gauches, verticales inclinée à droite ou à gauche, prédilection pour l'inclinaison à gauche, espace dans lequel le « tangible », le réel, le palpable sont accusés, petites lignes horizontales à la hauteur des yeux, perspective linéaire au bas de la toile, couleurs s'accordant avec la perspective, couleurs de perspective plates dans les zones les plus basses, zone la plus basse accidentée, terrain plat dans le fond, erreurs de perspective dues à la négligence, horizon placé environ aux deux tiers de la hauteur, davantage un peintre qu'un dessinateur, oppositions franches entre la lumière et le sombre, extrêmes entre la lumière et le sombre, petites taches lumineuses dans le sombre et inversement, alternance de lumière et de sombre, Alternance chaud froid, petites quantité de chaud dans les masses froides, atmosphère tragique, couleur d contour calmes, lignes de contour pâteuses dominantes, important contraste entre lignes pâteuses et fines, texture rendue par la couleur davantage que par la forme, petites lignes de guidage, contours ajoutés en dernier, séquences de développement fausses, contours fluides avec de longues lignes pleines, angles obtus à l'intersection des touches, formes qui soulignent allongées, préférence pour les formes convexes, structure naturelle, présence

d'objets faits par l'homme, portrait ou anatomie vivants, erreurs de structures dues à la négligence, structure distordue, déviation des lignes en « arcades », « guirlandes », formes en « s » allongées, mouvements de brosse gracieux et grossiers, un point culminant, pas de point bas caractéristique, point le plus haut ailleurs qu'au centre, point culminant le plus haut à gauche, davantage d'éléments saillants au centre, partie la plus élaborée au centre, parties les moins élaborées sur les bords, parties les plus saillantes élevées, sujet principal au centre, arrière-plan et premier plan d'intérêt mineur, touches lâches dans les parties les plus élevées, touches rapprochées dans le centre et en bas, touches de gauche à droite, touches alternativement très courtes et très longues, touches vers le bas, touches ininterrompue, forte pression, petites bavures, largeur plus grande avant la fin du trait, début et fin du trait plus étroit, toute la largeur de la touche parfois aux angles droits, et parfois oblique par rapport à la direction du mouvement, légers twist à la fin du trait, touches larges, rapidité, verticales et horizontales dans les parties les moins importantes, lever de pinceau abrupt, cônes de peinture, « short paint ». fils de peintures effilé, différence d'épaisseur entre le bord et le centre du trait, peinture non mélangée sur la toile, peinture écrasée, signature ton chaud, signature posée en plein, signature en bas, simultanéité de valeurs formelles de couleur et de lumière, absence d'hésitation, couleur sans forme dans la zone la plus basse, couleur sans forme sur les trois autres bords, contour liant la forme, lien entre la direction des touches et la direction des plans, direction des touches accentuant la structure...

Tout cela s'illustre, point après point, la *Glaneuse* se plie obligeamment à la grande majorité de ces caractéristiques, comme à celles que van Dantzig donne pour spécifiques de la « première période » :

Correcte, mais négligente reproduction des ombres, couleurs les plus brillantes, gris, brun, vert, couleurs d'ocre, ombres les plus foncées, vert foncé, bleu foncé, contours les plus foncés, gris, noir, l'intensité des contours montre

des gradations, gradations suivant celle de l'intérieur, petites sources de lumière dans les zones sombres, effet de silhouette, visage à demi éclairé, fausses séquences de développement franchement posées, surface peinte de très près, inclinaison à gauche marquée, rythme et léger automatisme, quelques parenthèses, rares fils de peinture...

L'évocation de l'absence de dessin préliminaire est sans pertinence. Il donne l'illusion que Vincent aurait, à La Haye, en Drenthe ou à Nuenen réalisé des dessins préparant de ses peintures et révèle une double erreur de raisonnement. D'une part, un dessin préparatoire de Vincent ne prouverait rien, des dessins ont permis de réaliser des faux, d'autre part, une peinture soeur ne serait pas d'un grand secours, à La Haye Vincent ne fait jamais deux fois la même peinture, toutes sont différentes.

Enfin, persuadé que l'oeuvre ne peut pas être de Vincent, Van Gelder ne laisse, la toile étant signée, qu'une alternative ouverte : un faux délibéré ou une toile d'un autre peintre flanquée d'un « Vincent », sans discuter le point de savoir si une signature en bas à droite ferait partie des habitudes de Vincent et quelles sont les caractéristiques des signatures ainsi placées. La signature apparaît clairement à l'origine de son trouble:

La signature a été placée avec une sorte de peinture de couleur carmin et ajoutée à une date ultérieure. Avec une lampe à quartz, il devient évident que la zone en bas à droite est légèrement différente. La signature n'a probablement pas été peinte à l'huile.

La couleur de la signature n'est pas "carmin" et a bien été tracée... à l'huile. A l'huile

diluée, certes, mais à l'huile et une fois encore une entorse sur ce point ne serait en rien discriminant, c'est là une liberté d'artiste. Il se trouve simplement que, contrairement à ce qui se fait d'ordinaire, la signature n'est pas peinte avec une brosse, mais avec un pinceau, une soie. Rien n'interdisait à Vincent de signer ainsi une de ses oeuvres, mais surtout, une règle souffrant peu d'exceptions veut que les signatures de Vincent "montent" moins lors qu'elles sont placées à droite que lorsqu'elles sont placées à gauche. Ici, l'orientation ascendante combinée à l'absence de bavure sur la peinture très diluée, témoigne que la signature n'a pas été apposée lorsque la toile était inclinée, mais posée à plat. L'hypothèse doit devenir que la toile a été signée après coup. Parce que Vincent était satisfait de son travail? Nul ne sait dire, il est souvent écrit que Vincent signait lorsqu'il était satisfait de son travail, mais un relevé de la satisfaction qu'il affiche dans ses lettres pour certaines oeuvres qui ne sont pas signées combat cette idée trop courte.

On observe d'abord que l'apposition de signature n'a pas altérée la couche de peinture. Il faut donc se demander combien de temps est nécessaire, dans une journée ensoleillée ventée, pour qu'une couche particulièrement fine soit assez sèche pour que le passage d'une soie ne la déforme pas et qu'une peinture diluée ne dissolve pas ou ne fuse pas en pattes d'oies? La réponse n'est pas à la demi-heure près — il faudrait connaître tous les paramètres, le pouvoir absorbant des



sous-couche, etc... —, mais dans les conditions décrites, le séchage suffisant est presque immédiat et l'examen attentif confirme. La sous-couche de vert (ou plutôt de vert-bleu) qui couvre tout le bas de peinture n'est pas déformée par les passages de brosse d'ocre chargée de peu de matière, elle était donc déjà sèche et a pu avoir été passée avant la réalisation sur le motif. La question devient de savoir quand l'ocre qui couvre le bleu-vert était sèche. Elle était déjà superficiellement sèche avant que l'ocre clair ne soit passée, puisque d'autres touches qui couvrent l'ocre ailleurs ne l'altèrent pas. On peut donc dire qu'au plus tôt la signature est posée dès que la peinture est achevée et que donc l'assertion de Van Gelder sur une signature posée à une date ultérieure plus tard n'est pas le produit d'une observation. Il peut cependant avoir raison, la signature est au plus tôt posée le jour où la toile fut peinte et, au plus tard, avant que la toile ne soit vernie et ne craquelle. Il ne semble pas qu'il existe encore aujourd'hui de moyen technique permettant de dire avec plus de précision quand la toile fut signée. La lampe à quartz quelle que soit son émission spectrale ne permet pas, après un demi siècle, d'observation d'où van Gelder aurait pu tirer sa conclusion sur la date ultérieure. Il aura probablement pris la réaction de la couleur de la signature différente de celle du fond pour un indice.

Un examen avec les outils informatiques de clichés réalisés sous très haute définition avec des longueurs d'onde dans l'infra-rouge permet d'invalider l'argument selon lequel une "légère différence" serait à remarquer dans le coin en bas à droite. On imagine Van Gelder muni d'une loupe lumineuse, remarquant une différence... là où il éclaire. Cela participe, mais il n'ose pas l'écrire de sa conviction de la fausseté de la signature, la légère

différence laisse entendre qu'une autre signature était là avant celle du faussaire. Rien ne l'indique, il n'y a pas d'altération de matière.

J'ai pensé un moment à Van Rappard ou à un peintre belge, mais il n'a pas été trouvé de solution donnant satisfaction.

Il aurait été plus simple, pour éviter de perdre du temps, de chercher du bon côté. Que van Gelder ait fouillé du côté de chez Van Rappard est cependant riche de trois enseignements. Cela indique d'une part que, malgré l'affirmation du contraire, la *Glaneuse* « sent » le Vincent, van Gelder ne serait pas, sinon, allé chercher du côté de son plus proche compagnon d'armes. Cela indique également qu'il pense à la période de Nuenen, période à laquelle les deux artistes travaillent ensemble en Brabant (et rend au passage cohérente la présence au début de son étude de la référence à cette période). Enfin, la confrontation des oeuvres de Van Rappard à la *Glaneuse* nous indique que Van Gelder est peu sensible à la fermeté ou à l'autorité d'une main et ne voit pas un coloriste.



Le mystérieux “peintre belge” n’est pas pour donner confiance. Ou bien on pense à un artiste précis, comme Van Gelder le fera plus loin, et on le nomme en donnant les raisons

de son évocation — ce qui permet aux successeurs de critiquer le rapprochement — ou bien on reste silencieux. Signaler du travail qui n'a pas abouti masque souvent l'incompétence et il est logique d'être méfiant lorsque l'on lit dans une étude des formules aussi superflues.

Regarder attentivement la *Glaneuse*, s'interroger sur sa raison d'être aurait conduit Van Gelder rechercher parmi les peintres à préoccupation « idéologique » connaisseurs d'Histoire de France où les droit de glanage fut un enjeu, des débats autour de ce droit et de leur traduction dans l'art. On peut critiquer De la Faille de toutes les manières, mais il est un point sur lequel il faut lui rendre hommage. Il a décrit les toiles de Vincent s'efforçant de rendre au mieux, scrupuleusement souvent, ce qu'il avait sous les yeux. Il s'est gardé de toute emphase dans ses descriptions et on doit garder en mémoire sa formule : “*de sa main droite, elle tient un épi de blé*”. Ce détail d'une extrême pureté et traité tout en finesse en dit long sur la conscience du peintre. En regard, il est dérisoire de voir Van Gelder aller chercher au diable ce dont il nie l'existence, tourner le dos à la vérité en disant que toutes l'on a étudié toutes les autres options ne conduit nulle part. Tout à ses déductions sur la signature, il est sourd à ce que son absence de résultat lui répète.

La qualité est faible et cela ne signifie pas



pour autant qu'elle ne saurait être de la main de van Gogh si nous plaçons l'œuvre avant 1880, mais davantage doit être dit pour une datation après 1890 et peint par un des nombreux peintres de la Haye, de Laren et de l'Ecole de Gerderland. »

Hors l'absurdité, à la mode chez les experts se haussant le col qui tiennent les artistes, aussi immenses soient-ils pour médiocres, il y a là du charabia. Comment soutenir que la gamme de couleur ne convient pas? Brutalement belle, la gerbe pue le Vincent à vingt pas.

Inventer un "trou", avant 1880 (date à laquelle Vincent commence à peindre) ou après 1890 (date à laquelle il cesse) que le prédécesseur le plus remarquable a datée de l'été 1883 est un petit tour de force qu'il faut saluer!

Dire, comme Van Gelder le fait, que la *Glaneuse* fait songer aux peintres de La Haye renvoie (pour la quatrième fois depuis le début du certificat) à... Vincent, peintre de l'Ecole de La Haye, formé à leur école quand il était marchand d'art... à La



Haye, chez Goupil & Cie, magasin qui était à la fois leur vitrine et l'ancienne boutique de Vincent van Gogh, oncle homonyme. Vincent aspira à égaler les artistes de cette école quand il devint peintre à son tour. Il reçut les conseils de l'une de ses grandes figures, Anton Mauve, devenu son cousin, et rencontra nombre d'entre eux, dont, Weissenbruch, les frères Maris, De Bock, Roelofs, Rappard, Breitner ou van der Weele sans que cette « école » serait une vue de l'esprit.

Je pense par exemple à Van Ingen, à Van der Weele

Il faut entendre par là que Van Gelder insinue que la toile pourrait être de Van Ingen ou de van der Weele après 1890. Ce n'est pas maladroit pour Van der Weele. Vincent et lui étaient devenus amis au printemps 1883, s'étaient rendu de mutuelles visites, avaient passé une journée ensemble à Scheveningen et s'étaient de nouveau revus juste avant le départ de Vincent pour la Drenthe. Et l'examen de toiles de Van der Weele laisse penser que Vincent qui faisait cas de son enseignement aurait pu en voir *“Je me propose de peindre cet hiver des études de têtes de la même veine que les quelques études dessinées que je t'ai envoyées. Je m'y mettrais même tout de suite, si je ne devais pas profiter de la bonne saison pour faire la chasse aux figures dans les champs. V. d. Weele voyage pendant les vacances*



— *j'ai appris qu'on lui a décerné à Amsterdam la médaille d'argent pour ses chargeurs de sable. Je me plais à croire qu'il me sera d'un grand secours, car je me figure que mes arracheurs de pommes de terre lui plairont et qu'il pourra me donner de bons conseils lors de l'exécution de mon projet.*(308 déjà citée, 08-1883)

Si la *Glaneuse* faisait penser à l'école de la Haye et plus particulièrement à un proche de Vincent, il y avait peut-être de bonnes raisons. Pour la cinquième fois dans son étude van Gelder croise donc la trace de Vincent.

Pour Van Ingen, en revanche c'est une mystification. Il peut paraître étonnant que Van Gelder veuille attribuer la *Glaneuse* à un peintre animalier, mais la chose s'explique... par un détour. Il faut savoir que Jac. De Vries a organisé dans sa galerie en 1908, et en 1910 deux expositions du peintre... au moment où la *Glaneuse* apparaît chez lui! On a donc donc à mots couverts le faussaire Henry Van Ingen, pour commanditaire l'horrible De Vries et son cocu, Ras. Forcément un faux par van Ingen, car une marque à la laque rouge au dos identifie ses oeuvres... sauf celle là bien sûr! Les clichés de la *Glaneuse* en fréquence infrarouge ne montrent pas de tache! Le faussaire avait tout prévu sauf Hercule van Gelder, inventeur de scénarios de série B *fiftie's*.

Chaque touche parle contre van Gogh et c'est également le cas de la forme à peine plastique, allongée de la femme.

Passons sur chaque touche — puisque certaines rivalisent d'élégance et toutes parlent contre Van Gelder —, mais son chagrin pour la silhouette de la longue femme vue en contre-haut pourrait n'être que le miroir de l'anathème de M. C. Bicker Carten-Stiger (*alias* Magrit de Sablonière) sur la *lange pierlala* et le reflet la perméabilité ou de la docilité de l'expert.



Il n'y avait pourtant pas lieu de s'en inquiéter. En 1883, Vincent vivait encore à la Haye avec Sien, une femme longue et mince qu'il appelait "mon modèle". Les formes de la représentation étant, chez un réaliste, tributaires de celles du modèle, il suffit de regarder si la silhouette de Sien souvent dessinée depuis *Sorrow* s'apparente à celle du corps allongé de la *Glaneuse* et il n'est certes pas facile d'exclure qu'elle posa.

Les bras "trop longs" ont pu donner ce sentiment, mais il est facile de montrer une silhouette de femme de Vincent, paraissant moins élancée, avec des bras proportionnellement plus longs ou comme, dans le croquis d'une lettre, un bras de femme au travail plus long encore.





« Déplier » la femme ramendant un filet sur le croquis que Vincent a adressé à son frère le 6 janvier 1883 est spectaculaire. La silhouette de la femme ne parle pas contre l'attribution de la *Glaneuse* à Vincent, mais chaleureusement *pour*. La marque de Vincent, peintre n'imprimant pas de mouvement à ses modèles est également ici présente.

La silhouette de la *Glaneuse*, ici collée en miroir pour le mettre en évidence, dit à quel point la *Glaneuse* penche à gauche, comme les silhouettes de Vincent. Que l'on aille, pour comparer, chercher parmi tous les artistes de la période qui basculerait systématiquement ses constructions vers la gauche, non seulement les arbres ou les personnages, mais au besoin les immeubles comme dans cette vue d'Anvers!



La gamme plus légère de couleurs ne se rencontre qu'à peine avant 1890 ; en général, c'est plus sombre et plus lourd.

Libre à Van Gelder de dire que le peintre clair ne se trouve pas, “en général” avant 1890, mais c'est faux. L'Ecole de la Haye parle contre d'une voix forte : les Anton Mauve (mort en 1888 et parfois singulièrement clair), les Sadée, nombre de Weissenbruch, les Shelfhout, les Nuijen, les Leickert? Une photographie des œuvres Hollandaise envoyées à l'exposition mondiale de Vienne en 1873 (!) garantit même que la peinture sombre est... l'exception. Les peintres de l'école de La Haye savent peindre clair, aucun ne peint

exclusivement sombre. Il se trouve que les scènes d'intérieur sont parfois sombres, mais qui ira nier que les maisons ne sont pas toujours inondées de lumières sous les cieux versatiles de Hollande et qui ignore que la peinture a une histoire, qu'il existe des traditions ?

Cependant une palette plus légère apparaît de plus en plus après 1895 sous l'influence du pointillistes et d'autres. On doit seulement penser aux peintures de Van Looy ou de P. Rink et beaucoup d'autres.

La date de 1895 vise à exclure Vincent des peintres possibles et les deux fausses pistes ne doivent pas faire illusion. La division du ton n'a pas plus fait la clarté des toiles que Paulus Rink ou Jacobus van Looy n'ont emporté le mouvement pictural mondial pour basculer progressivement après 1895. Dix ans plus tôt, Vincent écrivait à son frère : « *Corot, Millet, Daubigny, Israëls, Dupré, d'autres encore, peignent aussi des tableaux clairs, c'est-à-dire qu'on peut voir à travers, dans tous les coins, à toutes profondeurs, si profonde que soit la gamme des couleurs.* »¹⁰ Approcher de la *Glaneuse* des images de Rink ou de Van Looy suffit à réduire l'argument.



¹⁰ Lettre 502/405 à Theo, fin Avril 1885, Nuenen.

Admettant que nous ayons ici affaire à un peintre travaillant dans la lignée de l'école de La Haye nous devons dater jusqu'à 1900 ou 1905. Je ne considère pas une telle date impossible pour cette peinture, mais, au cas où cette hypothèse serait correcte, Van Gogh n'est plus candidat à sa paternité.

La “lignée” est un leurre et l'Ecole de la Haye ne s'est pas éclaircie cinq ans après la mort de Vincent, mais, lui avait entrevu, dix ans auparavant, quels enseignements les artistes y puisaient : « *La semaine dernière, j'ai vu chez une de mes connaissances, l'étude réaliste, vraiment habile, d'une tête de vieille femme, peinte par quelqu'un qui, directement ou indirectement, est élève de l'école de La Haye; mais, tant par le dessin que par la couleur, il y avait là, m'a-t-il semblé, une certaine irrésolution, une certaine étroitesse de vue, bien plus certaines que ce qu'on observe quand on regarde un ancien Blommers, un Mauve ou un Maris. Et ce phénomène a tendance à se généraliser. Si l'on conçoit le mot réalisme dans le sens de vérité littérale, c'est-à-dire dessin précis et couleur locale. Il y a autre chose que cela* » ¹¹

On ne peut cependant qu'être d'accord avec la préoccupation qui transparait ici : une image se date. Au doigt mouillé, certes, mais — sauf mystification — elle se date et il faut systématiquement faire cet effort. On ne peut cependant pas être d'accord avec la réponse proposée. Machine à produire du neuf, l'art va vite et singulièrement à cette période. Cette *Glaneuse* “sent” le Millet, comme van Gelder le note plus bas, mais pas le Millet réécrit, arrangé revu et corrigé, lissé par une histoire faste devenu décoratif. L'aridité est celle de “l'après-Millet” des années 1880, lorsque le regard se porte, à travers son œuvre que sa

mort en 1875 a rendu célèbre, sur une condition paysanne encore rude qui apitoie et il suffit de rapprocher d'autres images des années 1880 créées par Vincent comme cette Glaneuse à la maigre récolte ou par d'autres artistes pour gagner la certitude que le concept est de vingt ans antérieur à la date 1900-1905 que van Gelder propose pour disqualifier Vincent. Ensuite le lien se perd comme dans cette *Glaneuse*

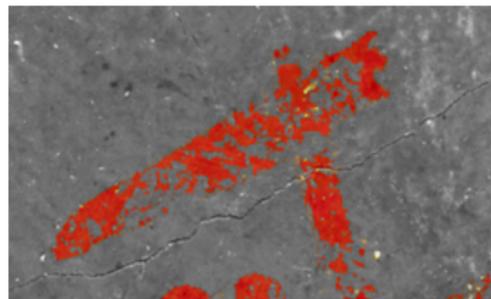


censée amassez des gerbes, de Ferdinand Hart Nibbrig pourtant élève de Fernand Cormon pas trois ans après Vincent. Mais il n'y a apparemment pas véritable querelle sur ce point ; Van Gelder propose sa fourchette sans trop y croire : qui dit qu'une date n'est "pas impossible" concède du même geste qu'elle est assez improbable.



Il ne donne pas de raison à son choix de datation, mais le mobile est de parvenir à écrire, conformément au vœu du commanditaire : "*Van Gogh n'est plus candidat à sa paternité*". Regardant la toile sous fort grossissement, Van Gelder aurait pu éviter cette bévue. Il aurait en effet découvert que la peinture a souffert avant son marouflage sur carton, réalisé au

plus tard en 1911 pour De Vries, date butoir donnée par la vente à Peter Ras. Si certaines des longues lignes de cassure que l'on observe, peuvent n'être apparues après le montage sur le carton, du fait du lent travail du vieillissement, d'autres sont fatalement antérieures, tel celle-ci attestant d'un pli au coin inférieur droit (il y en a un autre dans l'autre coin) ou certaines lignes parallèles. Une fois solidarisés toile et carton vieillissent ensemble, la toile ne peut plus casser sans que son support ne casse lui aussi. Le réseau de craquelures ne montre pas de vieillissement prématuré dû au recours à du siccatif ou à un artifice quelconque et il devient certain que la toile avait bien plus que dix ans d'âge lorsqu'elle a été marouflée.



Une recherche technique, du professeur Froentjes par exemple, pourrait déterminer si la consistance de la signature est la même que celle du reste de la peinture.

Passant de nouveau du coq à l'âne, ce qui montre assez la rigueur, Van Gelder revient à son obsession de la signature faisant mine de vouloir soumettre son expertise à vérification technique, proposant à l'Expertises Instituut de commettre l'un des "experts techniques" avec lesquels il avait l'habitude de travailler. Mais cela est manœuvrier : outre que cette vérification aurait été à la charge de Mme Ras à qui l'Expertise Institut n'était pas en position de demander d'effort financier supplémentaire — la vérification proposée

justifie en même temps de ne pas procéder à cette recherche. Chacun peut constater d'un coup d'œil que la signature transparente n'est pas de la même consistance que la peinture (fait sans corrélation possible avec l'éventualité que Vincent soit, ou non, l'auteur de la signature). Pourtant même ainsi, si l'Institut d'Expertises avait commandé l'examen comme il aurait été de son devoir après la réserve émise, van Gelder aurait été contredit et Froentjes aurait vu que van Gelder faisait fausse route. Qui regarde les craquelures sous la signature et regarde si l'encre a fusé dans ces failles répond par la négative. Solidaire, la signature est donc antérieure aux craquelures et... avait nécessairement plus de dix ans au moment du marouflage (entre 1905 et 1911).

Qui dit davantage que dix ans avant 1911 renvoie à une période où les oeuvres des premières années de Vincent ne sont pas encore sur le marché néerlandais et donc que personne n'était en position de réaliser un faux. Sans même donc se poser la question de savoir si la forme des lettres s'approchent de celles de Vincent on peut déjà réfuter l'hypothèse d'une signature ajoutée par un tiers. C'était vrai à l'époque, c'est cela reste certain aujourd'hui : la toile était ancienne quand elle fut marouflée.

Clairement, cette signature possède les attributs de l'écriture de Vincent — différence entre *Vin* et *Cent*, ouverture du « V », courbe plus harmonieuse du second « n », aplatissement du « c » et du « e » sans boucle, franche verticalité du « t », soulignement partiel et l'on pourrait continuer. Des experts en graphologie diront mieux.

La seule surprise — et c'est probablement l'une des niches du doute — est qu'une écriture cursive ait été choisie. Liberté d'artiste encore, et cela d'autant plus qu'il n'existe pas de modèle pour cette signature, tandis que les faux partent d'un modèle. L'artiste qui souhaite poser une signature ainsi « écrite » doit recourir à un pinceau pour aquarelle, la brosse ne se chargeant elle de trop peu de couleur. Le grossissement permet de remarquer à chaque lever de pinceau le petit dépôt foncé, liée à la tension superficielle lorsqu'un médium fluide est utilisé.



Champion de « *l'encre d'imprimerie qu'on délaie dans de l'essence de térébenthine et qu'on étend à l'aide d'un pinceau* »¹², champion de la retouche avec ce procédé peu orthodoxe : « *Il n'y a plus maintenant un seul dessin que je ne rehausse avec le pinceau et l'encre d'imprimerie* »,¹³ Vincent, prince de la signature en “rouge”, a signé avec un de ses pinceaux à aquarelle émoussé, du genre de ceux qu'il commande à son ami Furnée.¹⁴



Le raisonnement de Van Gelder est sans rigueur. Un faussaire qui aurait été capable peint une œuvre aussi typique de l'art de Vincent que la *Glanense* aurait

¹² Lettre 337/R33 à A. van Rappard, ± 24 Avril, 1883, La Haye.

¹³ Lettre 339/280 à Theo, ± 21 & 22, Avril 1883, La Haye

¹⁴ Voir illustration lettre 423/ 351a, fin décembre, 1883, Nuenen

eu à sa disposition nombre de signatures typiques et n'aurait pas fait le choix d'une signature d'exception.

Si une différence [de consistance] était constatée, ce dont je présume, alors le plus probable serait qu'un croquis d'un peintre aux alentours de 1905, ait été, plus tard, quand vers 1910 les œuvres de Van Gogh sont devenues connues, signé d'une signature fausse.

Cette phrase n'est pas recevable du simple point de vue de la logique. Une certitude transformée en présomption, une peinture muée en croquis d'un tiers et une différence de consistance de pâte déguisée en preuve "probable" de fausseté datable! L'artifice est cependant transparent "vers 1910" désigne le coupable : "De Vries". Van Gelder connaît apparemment la vente de 1911 par le marchand d'Arnhem qui est enregistré dans son livre au 16 août, mais il invente une renommée 1910 à Vincent sans que rien ne permette de retenir cette date plutôt qu'une autre dans l'ascension de la cote. Et bien sûr rien ne sert de répéter que la signature est fausse.

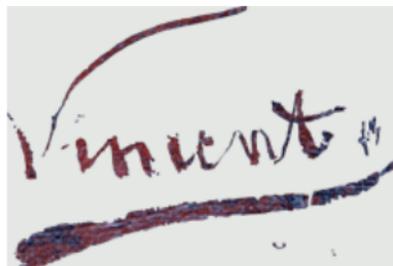
En général les premiers travaux de Van Gogh ne sont pas signés ;

Cette affirmation, d'autant plus gratuite qu'un millier peut-être des travaux des débuts de Vincent manquent à l'appel. La seule chose que l'on puisse dire est que Vincent signait davantage au début de sa carrière qu'à la fin, ou encore qu'il parfois signé ses toiles, donc éventuellement *La glanense*.

La signature n'est pas comme la paire de peintures signées de la période hollandaise, mais ressemble à la façon d'écrire de Vincent sur le dessin de la période d'Etten (April-Dec. 1881).

L'originalité de la signature — alors même que Van Gelder conteste la validité des conclusions, puisque l'échantillon se réduit à une « paire » — montre que cette signature n'est pas copiée sur une autre peinture. Cela est un bon signe pour une signature originale de Vincent, d'autant plus qu'il est également spontanément admis qu'elle ressemble à la façon dont Vincent signe! Mais il y a plus grave. Qui prétend comparer doit être certain de sa référence or il existe dans l'ombre un problème qui risque de faucher des certitudes. Il est incomparablement plus facile de trouver un accord sur la question de savoir s'il demeure des faux aux catalogues, pour faire court tout le monde en convient, mais il est pratiquement exclu de faire entendre le symétrique, pourtant nécessairement aussi vrai : l'éventualité que des toiles authentiques de Vincent sont tenues à l'écart. Bien des toiles ont été présentées aux experts comme pouvant être des Vincent. Certaines sont connues d'autres non, la politique du musée van Gogh est par exemple de ne pas montrer aux tiers les images des oeuvres qui lui sont soumises au nom du fait que cela consisterait de la documentation "privée". On sait que les experts de jadis étaient faillibles et que ceux d'aujourd'hui ne le sont pas, mais imaginons tout de même, par commodité pour le raisonnement que l'un ou l'autre ait pu commettre les mêmes erreurs que ses prédécesseurs. Ne pas entendre grand chose à la peinture et penser qu'un coup d'œil à la signature suffit. On aurait ainsi, si les experts sont conséquents, un rejet systématique des oeuvres dont la signature des oeuvres, vraies ou non, présentant une signature proche de

celle de la *Glanense*. On ferait ainsi disparaître un socle de référence, la certitude deviendrait de plus en plus grande. La question devient : existe-t-il des signatures apparentées par un biais ou par un autre à la signature de la Glaneuse qui pourraient avoir été mises à l'écart ? Il est dérangeant de le dire, mais la réponse est oui. Celles-ci par exemple.



Cette parenthèse étant close, la reconnaissance par Van Gelder de la similitude avec l'écriture de Vincent aurait devrait devenir un argument très fort en faveur de l'authenticité, mais, croisant là de nouveau la trace de Vincent, il a de nouveau bifurqué. bifurque :

Il est facile de conclure qu'un dessin connu par reproduction (les 24 dessins de la « Période Hollandaise », la collection Hidde Nijland, Amsterdam, 1907, par exemple) a été choisi comme modèle pour cette signature.

Facile certes, mais, en l'espèce, dépourvu de fondement et de sens. Aucune signature

sur aucun dessin connu, d'Etten ou d'ailleurs) n'est étroitement liée à celle de la *Glaneuse* au point que l'on puisse en inférer, ou même seulement présumer, qu'elle en fut le modèle. Cela est sans surprise, l'écriture de Vincent change avec le médium utilisé. La publication en 1907 est, de plus, inopérante pour les raisons déjà dites, elle est, de loin, postérieure à la date de la signature.

*Je regrette que le résultat de ma recherche soit négatif, cela signifie assurément pas van Gogh ;
Je n'ai pas encore pu déterminer jusqu'à présent un peintre qui a pu peindre cette petite
peinture.*

La conclusion est sans surprise. Lorsque l'on décrète qu'une peinture n'est pas de la main de son auteur, elle n'a été peinte par personne, Van Gelder, ne fait que vérifier l'adage. Est-il besoin de dire qu'il mourra sans percer le mystère et que personne ne l'a percé après lui.

Chambre d'enregistrement, l'Expertise Instituut transmet les conclusions de Van Gelder à Mlle Ras qui avait hérité de la peinture achetée par son père. La *Glaneuse* avait soudain perdu la faculté d'être une œuvre de Vincent. Elle devait rebrousser chemin.

