

DOCUMENTS

TOURNESOLS

Les citations *Tournesols* dans les archives
1997-2009, pages 2 à 41

Article du *Journal des Arts*
Tournesols, chef-d'oeuvre en péril
pages 41 à 46

Article de *Connaissance des Arts*
Mais qui résoudra...
mai 1998 pages 47 à 56

Rejet de la thèse B. Welsh
Pour le rejet...
pages 57 à 92

Article du *Journal des Arts*
Les lettres une mine
8 juillet 1999, pages 93 à 95

Rejet de la thèse R. Dorn
The fifth 'toile de 30'
1999, pages 96 à 103

Rejet de la thèse Van Tilborgh
A schuffenecker forgery
(avec Hanspeter Born)
2001-2002, pages 104 à 121

BENOIT LANDAIS

The size 30 *Sunflowers* pictures, mentions & early steps

By Benoit Landais

Retenus au catalogue, ordre Faille

1/ **PARIS** été 1887 :

F. 375 / J.H. 1329 Gauguin
F. 376 / J.H. 1331 Gauguin
F. 377 / J.H. 1328 étude, Amsterdam
F. 452 / J.H. 1330 Jo / CM / Otterlo.

2/ **ARLES:**

F. 453 / J.H. 1559, *Trois Tournesols fond vert*

Les quatre TOILES DE 30 et l'intruse :

F. 454 / J.H. 1562 *14 Tournesols fond jaune*
January 1889 (BL and JH) Londres.

F. 455 / J.H. 1668 *12 Tournesols*
(Jan 27, 1889) , Philadelphie

F. 456 / J.H. 1561, *12 Tournesols*
(21/26 août 88, JH), Munich

F. 457 / J.H. 1666, *14 Tournesols,*
(1901, copie Schuffenecker.) Yasuda, Tokyo

F. 458 / J.H. 1667, *14 Tournesols*
JH 21/26 août 1888 BL & JH), Amsterdam

F. 459 / J.H. 1560 *5 tournesols fond bleu,*
(21/26 août 88 JH) détruite.

This apparently somewhat superfluous list was drawn in French in 1996 when I wanted to convince Jan Hulsker that he had been wrong in his identification of the August 1888 and January 1889 versions of the *Fourteen sunflowers* paintings & that there was no room left for the Yasuda copy, painted by Schuffenecker in 1901. The study convinced Hulsker who rejected the Yasuda and swapped the dates of the two *14 Sunflowers* copies, but a series of tricks, in the interpretation of the written words and available documents, played by the Van Gogh Museum and fellow experts urged me to update it. The new numbers of the letters are now added.



B 15 / 665

Lettre de Vincent à Emile Bernard [circa 18 août 1888]

J'y songe de décorer mon atelier d'une douzaine de tableaux de Tournesols, une décoration où les chromes crus ou rompus éclateront sur des fonds divers, bleus depuis le véronèse le plus pâle jusqu'au bleu de roi, encadrés de minces lattes en mine orangé.

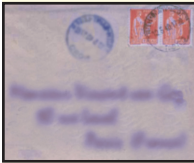
Des espèces d'effets de vitraux d'église gothique.[...]*

*Je m'en console en [me] ravis[s]ant des tournesols***

Des espèces d'effets de vitraux d'église gothique?, dans une lettre à Bernard renvoie à l'intention de faire du cerne dans ses *Tournesols*. (voir aussi infra 527).

***Il faut se méfier de la certitude que rien n'est commencé. Vincent peut très bien avoir commencé sa série et ne pas le dire. Cela est fortement suggéré par le fait qu'il se ravit de tournesols.*

NOTA : Jan Hulsker m'a fait remarquer que ce n'est "certainement pas des tournesols dehors".



526 / 666

Lettre de Vincent à Theo [± 21 août 1888]

Je suis en train de peindre avec l'entrain d'un Marseillais mangeant la bouillabaisse, ce qui ne t'étonnera pas, lors qu'il s'agit de peindre des grands tournesols. J'ai trois toiles en train

1° trois grosses fleurs dans un vase vert, fond clair, toile de 15;

F.	Trois
453	Tournesols
J.H.	fond vert
1559	

2° trois fleurs, une fleur en semence et effeuillée et un bouton sur fond bleu de roi, toile de 25

F.	cinq
456	Tournesols
J.H.	fond bleu
1560	

; douze fleurs et boutons dans un vase jaune (toile de 30)

*. Le dernier est donc clair sur clair** et sera le meilleur j'espère. Je ne m'arrêterai probablement pas là.****

F.	12
456	Tournesols
J.H.	fond bleu-vert
1561	

Dans l'espoir de vivre dans un atelier à nous avec G., je voudrais faire une décoration pour l'atelier. Rien que des grands tournesols. A côté

de ton magasin, dans le restaurant, tu sais bien qu'il y a une si belle décoration de fleurs, là je me rappelle toujours le grand tournesol



** douze fleurs...* Seules les toiles de Philadelphie et de Munich peuvent convenir, mais puisque nous savons par ailleurs (vente et inventaires *infra*) que la toile de Munich est l'original peint en août 1888, il s'agit d'elle, chacun en convient, il n'y a pas de dispute sur ce point, même si

*** Clair sur clair*" verrait sans doute plus spontanément à la toile de Philadelphie plutôt qu'à celle de Munich.

Je ne m'arrêterai probablement pas là, voir infra 543 sur la raison qui contrarie le projet J'avais encore voulu faire des tournesols aussi* mais ils étaient déjà finis.

dans la vitrine.

Enfin si j'exécute mon plan, il y aura une douzaine de panneaux. Le tout sera une symphonie en bleu et jaune, donc. J'y travaille tous les matins à partir du lever du soleil, car ces fleurs se fanent vite et il s'agit de faire l'ensemble d'un trait.

Quand j'aurai fini ces tournesols, je manquerai de jaune et de bleu peut-être, alors je ferai une commande à cet effet.

La toile ordinaire de Tasset qui était cinquante centimes plus chère que celle de Bourgeois me plaît beaucoup et est très bien préparée.



W 6 / 667

Lettre de Vincent à Wilhelmmina [± 21 août 1888]

Je travaille en ce moment à un bouquet de douze tournesols dans un pot en terre jaune* ; j'ai le projet de décorer tout mon atelier avec rien d'autre que des tournesols.



Le fait que le pot soit en terre jaune ne veut pas dire que le pot est seulement jaune. La description de De La Faille (cf infra 1928) est "Dans un vase jaune de Naples et vert grisâtre..."



528 / 669

Lettre de Vincent à Theo [± 27 août 1888]

Les tournesols avancent, il y a un nouveau bouquet de 14 fleurs sur fond jaune vert*, c'est donc exactement le même effet — mais en plus grand format, toile de 30 — qu'une nature morte de coings et de citrons, que tu as déjà, mais dans les tournesols la peinture est bien plus simple

Pour le pointillé*, pour auréoler** ou autres choses, je trouve cela une véritable découverte; mais c'est déjà à prévoir que cette technique ne deviendra pas un dogme universel.

Les tournesols avancent il y a un nouveau bouquet de 14 fleurs sur fond jaune vert c'est donc exactement le même effet

La présentation par Vincent de son tableau comme "nouveau" doit nous inciter à classer cette lettre comme la première mentionnant cette toile à Theo, contrairement aux classements acceptés. On doit également placer immédiatement après celle qui dit la même chose à Wil alors hébergée par Theo : c'en est encore un autre que le précédent avec douze fleurs sur fond bleu vert.

* Le "jaune vert" nous garantit qu'il ne peut pas s'agir de la toile de Londres qui ne montre pas une once de vert.

** Cette remarque nous obligerait à trouver au moins du "point" ou de l'auréole (du cerne) mais la toile de Londres n'en montre pas ce qui identifie de nouveau la toile d'Amsterdam.





W 8 / 670*

Lettre de Vincent à Wilhelmina [circa 27 août 1888]

Aussi moi j'ai déjà prêt exprès un tableau en plein jaune de Tournesols (14 fleurs dans un vase jaune et sur un fond jaune, c'en est encore un autre que le précédent avec douze fleurs sur fond bleu vert.**) Et je compte exposer celui-là à Marseille.*



* Malgré les apparences et en raison de l'incontournable "jaune vert" de 528, il ne s'agit pas de la toile de Londres
** Malgré les apparences le "bleu-vert" nous renvoie au "vert Véronèse" de Munich que verra De la Faille. Mais peut-être Vincent dit-il "bleu-vert" à Wil pour lui situer la couleur.



527 / 668*

Lettre de Vincent à Theo [± 27 août 1888]

J'ajoute ici une commande qui est pressée.

Maintenant j'en suis au quatrième tableau de tournesols.

*Ce quatrième est un bouquet de 14 fleurs et est sur fond jaune, comme une nature morte de coings et de citrons que j'ai faite dans le temps.***

Seulement comme c'est beaucoup plus grand, cela produit un effet assez singulier, et je crois que cette fois-ci c'est peint avec plus de simplicité que les coings et les citrons. [...]

*(Une des décorations de soleils sur fond bleu de roi est auréolée, c'est à dire que chaque objet est entouré d'un trait coloré de la complémentaire du fond, sur lequel il se détache)****

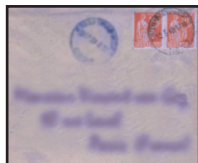


* Du fait de redites, Jan Hulsker pensait que cette lettre, qu'il plaçait avant 528, n'avait pas été envoyée, mais il faut mettre ses redites sur le fait que Vincent écrivait à Theo et à Wil et qu'il a pu penser avoir adressé à Wil les mots qu'il répète.

** Ce "quatrième tableau" et les "14 tournesols" n'a pas, contrairement à ce que dit cette phrase, un "fond jaune", mais un fond "jaune vert" [*infra* 528]. Sachant que la toile est une toile de 30 [*infra*]; il ne peut s'agir que de la toile d'Amsterdam.

(voir aussi *infra* De la Faille 1928 : toile de Londres 454 "fond jaune de Naples" ; toile de Tokyo 457 "fond jaune vert" ; toile d'Amsterdam 458 "fond jaune verdâtre")

*** La référence au cerne (voir aussi supra B.15) concerne la toile de *Tournesols disparne* [F 452], mais il faut noter que le cerne, marque de la période, que l'on remarque dans la toile d'Amsterdam [F 458], ou celle de Munich, est absent de la toile de Londres. Voir aussi De la Faille, *infra*, 1928 "Les contours sont accusés par un trait d'ocre brune".



W 7 / 678

Lettre de Vincent à Wil [9 et 16 septembre 1888]

Dans cette toute petite pièce je veux à la japonaise, fourrer au moins 6 très grandes toiles, surtout les énormes bouquets de Tournesols.*

“énorme” renvoie à des toiles à peindre, mais aussi aux toiles peintes les 12 et 14 Tournesols mentionnés dans W8.



532 / 674

Lettre de Vincent à Theo [4 septembre 1888]

En comptant les Tournesols j'ai actuellement encore ici une quinzaine de nouvelles études.

les tournesols renvoie à toutes les toiles (quatre) déjà mentionnées dont celle de Munich et d'Amsterdam



534 / 677

Lettre de Vincent à Theo [9 septembre 1888]

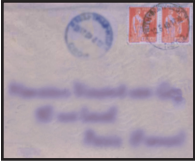
La chambre où alors tu logeras, ou qui sera à Gauguin, si G. vienne, aura sur les murs blancs une décoration des grands tournesols jaunes[...]

Mais tu verras ces grands tableaux, des bouquets de 12, de 14 tournesols, fourrés dans ce tout petit boudoir avec un lit joli, avec tout le reste élégant.

Bouquets de 12 et de 14 mentionne toujours les mêmes toiles.

Nous savons que ces bouquets seront accrochés et ils semblent prêts à l'être, donc achevés, cela mettrait sur le compte de la distraction le nombre de fleurs dans les bouquets 12 et 14 pour Vincent, 13 et 15 dans la réalité.

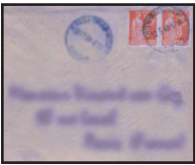




539 / 683

Lettre de Vincent à Theo [circa 17 septembre 1888]

Cela me fait trois tableaux des jardins en face de ma maison. Puis les deux cafés, puis les tournesols, Puis le portrait de Boch et le mien. Puis le soleil sur l'usine et les déchargeurs de sable, le vieux moulin. Laisant les autres études de côté, tu vois qu'il y a de la besogne de faite.



543 / 691

Lettre de Vincent à Theo [28 septembre 1888]

J'avais encore voulu faire des tournesols aussi* mais ils étaient déjà finis.

Cela nous explique pourquoi Vincent n'a pas achevé la série de six ou douze qu'il projetait. et laisse la production de l'été 1888 à deux toiles de Amsterdam et Munich



552 / 703

Lettre de Vincent à Theo [13 octobre 1888]

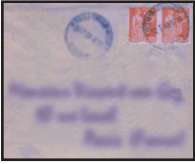
C'est cinq toiles que j'ai mises en train cette semaine, cela porte je crois à quinze le nombre de toiles de 30 pour la décoration.

*2 toiles de tournesols**

3 — de jardin du poète...

Confirmation de la limite à deux des toiles de 30 de l'été 1888.





558 / 715

Lettre de Vincent à Theo [28 octobre 1888]

Ce que pense G. de ma décoration en général, je ne le sais pas encore, je sais seulement qu'il y a déjà quelques études qu'il aime réellement, ainsi le semeur, les tournesols, la chambre à coucher.



Visiblement, Gauguin n'était pas d'emblée absolument enthousiaste [infra 573 & 592]

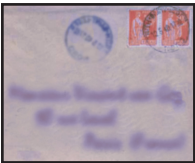


561 / 718

Lettre de Vincent à Theo [circa 12 novembre 1888]

Nous nous trouvons fort bien de faire des cadres avec de simples baguettes clouées sur châssis et peintes, ce que moi j'ai commencé. Sais-tu que c'est un peu Gauguin l'inventeur du cadre blanc? Mais le cadre de quatre baguettes clouées sur le châssis coûte cinq sous**, et nous allons certainement le perfectionner. Cela fait très bien puisque ce cadre n'a aucune saillie et fait un avec la toile.*

* Cette allusion indirecte ne nous dit pas quand furent placées les baguettes autour des *Tournesols*, mais il est clair qu'elles sont déjà en place à l'époque. ** voir infra 592 qui confirme la date approximative de l'encadrement de ces deux premières toiles.



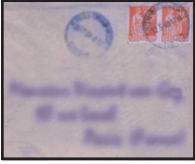
563 / 721

Lettre de Vincent à Theo [circa 12 novembre 1888]

Gauguin me disait l'autre jour, qu'il avait vu de Claude Monet un tableau de Tournesols dans un grand vase japonais très beau, mais il aime mieux les miens. Je ne suis pas de cet avis - seulement je ne crois pas que je suis en train de faiblir. [...] Si à quarante ans je fais un tableau tel que les fleurs dont parlait Gauguin, j'aurai une position d'artiste à côté de n'importe qui. Donc, persévérance.

* L'enthousiasme de Gauguin pour les *Tournesols* sera répété plusieurs fois.

La référence est à une ou deux des toiles de 30 peintes : Munich et/ou Amsterdam



Gac 34 / 734

Lettre de Gauguin à Vincent [± 11 janvier 1889]

vos tournesols sur fond jaune que je considère comme une page parfaite d'un style essentiellement Vincent.



571 / 736

Lettre de Vincent à Theo [17 janvier 1889]

Je trouve assez étrange qu'il me demande un tableau de tournesols en m'offrant en échange je suppose ou comme cadeau, quelques études qu'il a laissées ici. Je lui renverrai ses études, qui probablement auront pour lui des utilités qu'elles n'auraient aucunement pour moi. Mais pour le moment je garde mes toiles ici et catégoriquement je garde moi mes tournesols en question*. Il en a déjà deux que cela lui suffise**. Et s'il n'est pas content de l'échange fait avec moi, il peut reprendre sa petite toile de la Martinique et son portrait qu'il m'a renvoyé de Bretagne, en me rendant de son côté et mon portrait et mes deux toiles qu'il a prises à Paris***. Si donc jamais il réabordera ce sujet ce que je dis est clair assez.*



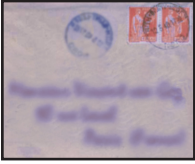
Le début de la lettre manque, mais la clef nous disant qu'il s'agit d'une demande de la toile de 14 tournesols est plus bas dans la combinaison de VG/PG et de 574. C'est une de celle qui se trouvait dans la chambre de Gauguin, donc des originaux et nécessairement une toile de 30. Il s'agit donc de la toile d'Amsterdam, désormais nommé selon sa dominante jaune.

*Gauguin souhaitait une seule toile.

**Cela nous confirme que Gauguin avait bien deux toiles de Paris contrairement à ce qu'affirmerait Cooper qui réclamait d'en douter (*in 45 lettres*). Une confirmation de l'échange se trouve dans une phrase plus ancienne : "chacun a eu quelque chose". Une autre nous sera donnée par Cécilia Waern *infra*.

A la suite d'une série de bévues Douglas Cooper a daté de 1989 et a dit adressée à Theo une lettre de Gauguin à Vincent [Gac 24] alors que, d'évidence, elle concerne l'échange des deux petites toiles à Paris contre une toile de Gauguin. A sa décharge, Cooper a pu être induit en erreur par Vincent qui avait un peu arrangé l'histoire. Il avait échangé deux de ses toiles contre une seule (petite) toile de Gauguin. Mais un an plus tard, au moment où Vincent annonce à sa soeur la venue de Gauguin, il lui dit simplement qu'il a échangé la toile de Gauguin contre "une étude de moi" Ce n'est qu'à moitié un mensonge si on veut considérer que Vincent a échangé est une étude de deux toiles de 2 *Tournesols*. Ici, Vincent rectifie, "deux" échangés contre" sa petite toile de la Martinique."

***Nous savons désormais que 3 toiles seulement de Vincent appartiennent alors à Gauguin ; que l'échange s'est fait à deux contre un ; que Vincent et Gauguin ont la même opinion sur les ensembles de toiles ; que Vincent juge que l'échange ne lui a pas été favorable ("petite toile").

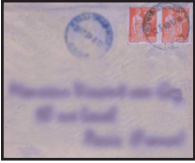


571 a / 740

Lettre de Vincent à Koning [± 22 ou 23 janvier 1889]

Entre autres, cet été, deux études de fleurs, rien que des tournesols, dans un pot de terre jaune ; peints avec les trois jaunes de chrome*

nouvelle allusion aux importantes toiles de 30, Munich et Amsterdam, même si les couleurs décrites ne sont pas conformes à la réalité



573 / 741

Lettre de Vincent à Theo [22 et 26 janvier 1889]

J'ai veine et déveine dans ma production, mais non seulement pas déveine. Si par exemple notre bouquet de Monticelli vaut pour un amateur 500 francs et il les vaut, alors j'ose t'assurer que mes tournesols pour un de ces écossais ou américain vaut 500 francs aussi.

Or pour fondre ces ors-là, et ces tons de fleurs, le premier venu ne le peut pas, il faut l'énergie et l'attention d'un individu tout entier. [...] J'ai dit que je ne voulais pas y revenir [chez Goupil] avec un tableau trop innocent. Mais si tu veux, tu peux y exposer les deux toiles de tournesols.

Gauguin serait content d'en avoir une, et j'aime bien faire à Gauguin un plaisir d'une certaine force. Alors s'il désire une de ces deux toiles, eh bien! j'en referai une des deux, celle qu'il désire*.*

*Tu verras que ces toiles taperont à l'oeil.** Mais je te conseillerais de les garder pour toi, pour ton intimité de ta femme et de toi.*** C'est de la peinture un peu changeante d'aspect, qui prend richesse en regardant plus longtemps.*

Tu sais que Gauguin les aime extraordinairement d'ailleurs. Il m'a dit entre autres «Ça... c'est la fleur.»

Tu sais que Jeannin a la pivoine, que Quost a la rose trémière, mais moi j'ai un peu le tournesol.

*En somme cela me fera plaisir de continuer les échanges avec Gauguin, même si quelquefois ça me coûte cher à moi aussi.*****

* Vincent dit clairement vouloir copier une toile, celle qu'il désire. Il se propose de réaliser *une* copie à l'identique de l'original afin que la demande de Gauguin soit malgré tout satisfaite et qu'il ait «la» sienne. (voir VG/PG *infra*) Vincent disant cinq fois qu'il s'agit d'une toile (*une* toile de moi ; la recevoir ; la toile en question ; le choix de cette toile ; vous eussiez la vôtre) il faudra lire : je ferai un effort pour en peindre une seconde à l'identique.

**Visiblement, seule l'intention existe, mais on peut imaginer que Vincent envisage une montée en couleur dans la copie pour "taper l'oeil."

*** C'est d'ailleurs ce qui se passera. La toile des 14 Tournesols d'Amsterdam est restée dans la famille jusqu'à sa vente de la collection à l'Etat en 1962

**** confirmation aussi qu'il n'est pas satisfait de l'échange inégal avec Gauguin (*supra*).





VG/PG / 739

Lettre de Vincent à Gauguin [22/23 janvier 1889]

Vous me parlez dans une lettre d'une toile à moi Les tournesols à fond jaune, pour dire qu'il vous ferait plaisir de la recevoir. Je ne crois pas que vous ayez grand tort dans votre choix — Si Jeannin a la pivoine Quost la rose troisième moi en effet j'ai pris avant d'autres le tournesol.*

Je crois que je commencerai par retourner ce qui est à vous en vous faisant observer que c'est mon intention après ce qui s'est passé de contester catégoriquement votre droit sur la toile en question. Mais comme j'approuve votre intelligence dans le choix de cette toile je ferai un effort pour en peindre deux exactement pareils**. Dans lequel cas il pourrait en définitive se faire et s'arranger ainsi à l'amiable que vous ayez la vôtre quand même.*



574 / 743

Lettre de Vincent à Theo [28 janvier 1889]

Lors de ta visite hâtive, je crois que tu dois avoir remarqué dans la chambre de Gauguin les deux toiles de 30 des tournesols. Je viens de mettre les dernières touches aux répétitions absolument équivalentes et pareilles. Je crois t'avoir déjà dit qu'en outre j'ai une toile de Berceuse juste celle que je travaillais lorsque ma maladie est venue m'interrompre. De celle-là je possède également aujourd'hui deux épreuves. Je m'imagine ces toiles [les berceuses] juste entre celles des tournesols, qui ainsi forment des lampadaires ou candélabres** à côté de même grandeur, et le tout se compose de sept ou neuf toiles. (J'aimerais faire une répétition [de la Berceuse] encore pour la Hollande si je peux ravoir le modèle)****



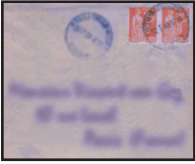
* Toile d'Amsterdam

** Pareil que la toile d'Amsterdam. Vincent s'exprime mal, mais les cinq références à une toile demandée (*une toile de moi ; la recevoir ; la toile en question ; le choix de cette toile ; vous eussiez la vôtre*) contraignent à lire : je ferai un effort pour en peindre une seconde à l'identique. L'idée de Vincent reste juste quand il aura peint à l'identique il en aura peint deux exactement pareils et une copie de Munich, malgré les apparences. Cela est conforme à ce qui est dit dans la lettre à Theo 573 j'en referai une des deux, celle qu'il désire. On ne peut ici dire qu'il y a mention de la toile de Londres, sauf à enregistrer l'intention, Vincent n'a pas encore de copie.

Cette lettre garantit que deux toiles ont été copiées à l'identique que leurs modèles sont les deux toiles de 30 de la chambre de Gauguin et qu'il n'en existe pas d'autre(s)

** Bernard reprendra la formule (infra préface aux lettres 1911) "Sunflowers like a village madona between two gold candelabra". Les ensembles Tournesols-Berceuse-Tournesols sont chacun le cœur d'un éventuel polyptyque.

*** Vincent indique son intention de refaire une Berceuse, mais ne dit pas avoir l'intention de continuer sa série de Tournesols. Quand il répétera dans les lettres avoir copié la Berceuse cela sonnera comme : j'ai copié la Berceuse seulement, pas les Tournesols." La notice de Christie's de la vente de 1987 évoquant l'intention de réalisation d'un "third triptych" (cat. page 20) est abusive.



575 / 744

Lettre de Vincent à Theo [30 janvier 1889]

Lorsque Roulin est venu, [Lundi 28 janvier] j'avais juste fini la répétition de mes tournesols* et je lui ai montré les deux exemplaires de la Berceuse entre ces quatre bouquets-là.**



* “La” répétition de mes tournesols montre qu’il n’y a pas d’autre répétition et on notera que la formule équivaut à : la répétition de mes deux toiles de tournesols.

** Confirmation : il faut quatre toiles qui soient la répétition de deux. Il n’y a aucune place pour les *Tournesols* de Tokyo que de nombreux auteurs ont daté de “janvier 1889”.



La date du 3 février est manifestement fautive. Vincent attendait la lettre de Theo au plus tôt après le 1^{er} (attendrai ta lettre le plus tôt possible après le 1^{er} février) et ne répond tard “J’aurais préféré te répondre aussitôt à ta bien bonne lettre contenant 100 francs, mais justement étant très fatigué à ce moment-là... Le tampon de la poste qui a daté la lettre aura été lu 3 pour 5.

576 / 745*

Lettre de Vincent à Theo [5 février 1889]

Ainsi je voudrais seulement qu’en cas que Gauguin qui a un complet béguin pour mes tournesols*, me prenne ces deux tableaux**, qu’il te donne à ta fiancée ou à toi deux tableaux de lui pas médiocres mais mieux que médiocres. Et s’il prend une édition de la Berceuse à plus forte raison, il doit de son côté aussi donner du bon***.



Tous les *Tournesols* (sauf Londres, Philadelphie et évidemment Tokyo qu’il ne connaît pas).

**Vincent propose à Gauguin deux toiles. non semblables entre elles et signées Cela exclut de nouveau la toile de Tokyo.

*** L’échange est inégal. Vincent offre la *Berceuse* sous la condition que Gauguin lui échange quelque chose contre ses *Tournesols*. Cela rend probable la thèse d’un cadeau de Vincent au moment de l’échange de Paris en 1887. Un *Tournesol* contre la “petite toile de la Martinique et un cadeau en prime.



Arles 7 février 1889

Lettre de Salles à Theo [in Hulsker *Close-up* 171]

Monsieur,
votre frère que nous croyions à peu près rétabli et qui avait repris son travail habituel vient de donner de nou-

Depuis trois jours donc, Vincent n’a pas travaillé, c’est à dire depuis le 4 février. Sachant 1/ que le 5 février il travaille à une *Berceuse* : “J’en ferai encore une répétition pour moi, laquelle j’ai actuellement en train.” 2/qu’il est ensuite interné. 3/qu’il écrit le 21 février, 578 il écrit : “Hier et aujourd’hui, j’ai commencé à travailler. [...] je la refais [La *Berceuse*] dans ce moment et je ne veux pas que celle-là soit inférieure”4/que le 26 février, il est de nouveau interné. (Salles à Theo le 26 février) 5/que le 1^{er} mars Salles...

veau des signes d'aliénation.

Depuis trois jours il se croit empoisonné et ne voit partout que des empoisonneurs et des empoisonnés. La femme de ménage [...] a cru de son devoir de signaler la chose, qui a par les voisins été portée à la connaissance du commissaire central. Celui-ci a dû faire surveiller votre frère et cette après midi il l'a fait conduire dans une cellule particulière...



588 / 765

Lettre de Vincent à Theo [30 avril 1889]

Voici ce que je trouve digne d'être mis sur châssis. [...]

*tournesols**

idem "

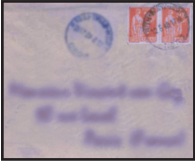


écrit à Theo "il a été décidé qu'on l'accompagnerait demain chez lui pour lui permette de reprendre ses pinceaux" 6/ que cela n'a pas eu lieu car sa maison avait été fermée "porte close par la police, qui avait démolé la serrure", jusqu'à ce qu'elle soit ouverte le 23 ou 24 mars (visite de Signac) 7/ qu'il écrit le 29 mars (582) "Avant hier et hier je suis sorti une heure en ville [...] Et voilà que pour la cinquième fois je reprends ma figure de la berceuse." 8/ qu'il écrit autour du 5 avril (583), "J'ai justement sur le chevalet un verger de pêchers. 9/ qu'il écrit autour du 10 avril (583b à Signac): Je vais bien maintenant et je travaille à l'hospice et dans les environs. Ainsi je viens de rapporter deux études de vergers." 10/ qu'il écrit, autour du 13 avril (584) : "J'ai six études de printemps, dont deux grands vergers. Cela presse beaucoup parce que ces effets sont si passagers."

Nous pouvons donc conclure: 1/ que la production est détaillée 2/ qu'il n'y a pas de copie du 5 au 7 février, (dépression), ni du 7 au 21 février (internement puis *Berceuse*) ni du 26 février au 29 mars, (internement, puis *Berceuse*) 3/ que les projets sont autres (24 mars intention vergers : *Cela [la commande de couleurs] pour le cas probable si je trouve le moyen de reprendre mon travail que d'ici peu je me remette à travailler dans les vergers*) début avril peinture de deux vergers et des études de printemps 4/ que la probabilité qu'il ait peint une cinquième toile de 30 de *Tournesols* est nulle jusqu'à l'envoi des originaux.

Des *Tournesols* "dignes" d'être mis sur châssis, n'y en ont pas. Or nous apprendrons dans 592 [*infra*] que "deux *tournesols* [...] sont [...] entourés de baguettes" Ce sont les originaux de 1888 destinés à Theo [*supra* B 15 et 561] Vincent a donc envoyé roulées ses toiles de 1889.

Selon Hulsker, cette liste aurait été associée à tort à la lettre de 589 dans toutes les éditions. Cela ne change rien pour l'information déduite.



592 / 776

Lettre de Vincent à Theo [22 mai 1889]

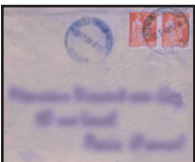
Gauguin, s'il veut l'accepter, tu lui donneras un exemplaire de la Berceuse qui n'était pas monté sur châssis, et à Bernard aussi comme témoignage d'amitié ; mais si Gauguin veut les Tournesols** ce n'est absolument comme de juste qu'il te donne en échange quelque chose que tu aimes autant.**

Gauguin lui-même a surtout aimé les tournesols plus tard, lorsqu'il les avait vus longtemps.

*Il faut encore savoir que si tu les mets dans ce sens ci, soit la berceuse au milieu et les deux toiles de tournesols à droite et à gauche, cela forme comme un triptyque.****

Et alors les tons jaunes et oranges de la tête reprennent plus d'éclat par les voisinages des volets jaunes.

*Et alors tu comprendras, ce que je t'en écrivais, que mon idée avait été de faire une décoration comme serait par exemple pour le fond d'une cabine dans un navire. Alors le format s'élargissant, la facture sommaire prend sa raison d'être.**** Le cadre du milieu est alors le rouge. Et les deux tournesols qui vont avec sont ceux entourés de baguettes*****. Tu vois que cet encadrement de simples lattes***** fait assez bien et un cadre commença ne coûte que bien peu de chose.*



T10 / 781

Lettre de Theo à Vincent 16 juin 1889

*Gauguin est parti à pont-Aven il y a une quinzaine de jours, il n'a donc pas vu tes tableaux.**



*confirme le don de la *Berceuse* et le "mieux que médiocre" (supra 576)

** *Gauguin veut les Tournesols* faute de précision, qui aurait été nécessaire s'il y avait eu trois répliques, la toile de Tokyo est exclue.

*** Le croquis montre les *Tournesols* avec au milieu la *Berceuse* les toiles y sont de la même taille. Voir aussi supra 575 quand il montre à Roulin. et infra 614, 614 b et *Préface aux lettres 1911*.

**** voir la variation de Bernard dans *La Plume*, 1891, *infra*.

***** Double confirmation que les originaux pour Theo (dont un a été refusé à Gauguin) ont été envoyés sur châssis et encadrés contrairement à ce que dit la notice d'Amsterdam de 1990. (Catalogue peintures, p 191). Cela identifie de nouveau la toile d'Amsterdam (dont le tasseau, attaché au châssis, empêche qu'il soit roulé) comme l'original des *14 Tournesols* du mois d'août 1888.

Référence à tous les tableaux de *Tournesols*, cela implique d'exclure la toile de Tokyo ni peinte, ni envoyée

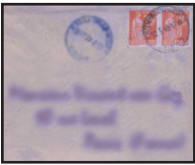


596 / 783

Lettre de Vincent à Theo [25 juin 1889]

Les cyprès me préoccupent toujours, je voudrais en faire une chose comme les toiles des tournesols, parce que cela m'étonne qu'on ne les ait pas encore faits comme je les vois.

La référence est à toutes les toiles de Tournesols, la toile japonaise exclue



T 12 / 792

Lettre de Theo à Vincent 16 juillet 1889

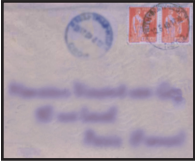
J'ai eu plusieurs personnes pour voir tes tableaux, Les Pissarro, le père Tanguy, Verenskiold un Norvégien qui a beaucoup de talent et qui a eu la médaille d'or de son pays l'exposition universelle à Mons. Ce dernier est secrétaire des XX à Bruxelles. Il venait demander si tu voulais exposer à leur exposition prochaine. Il y a encore le temps mais s'il viendrait à Paris avant. Je lui ai dit que je croyais que tu n'y verrais pas d'inconvénient. Il doit aussi inviter Bernard. Généralement on aime l'effet de nuit et les tournesols*. Un des tournesols** j'ai mis dans notre salle à manger contre la cheminée. Il fait l'effet d'un morceau d'étoffe brodé de satin et d'or, c'est magnifique. Comme à partir du 15 de ce mois je n'ai plus l'appartement rue Lepic et comme chez nous il était absolument impossible de caser toutes les toiles j'ai loué dans la maison du père Tanguy une petite pièce où j'en ai mis pas mal. J'ai fait un choix de ceux qui sont à enlever des châssis*** et alors on en remettra d'autres.[...] J'oublie de te dire que De Haan a été ici [...] il aime beaucoup ce que tu fais. [...] Gauguin a écrit dans un journal que je t'envoie.

*On ne peut pas exclure qu'il s'agisse des quatre toiles, tout dépend de la date à laquelle Theo a remis les toiles chez Tanguy.

**Clairement, Theo a mis dans son appartement une des deux toiles envoyées montées sur châssis. Il s'agit ne peut s'agir que de la plus jaune des deux, donc de celle d'Amsterdam. C'est très cohérent avec le fait que sa veuve qui dira avoir recréé chez elle leur salon parisien. L'autre sera exposée chez Tanguy.

*** Les *Tournesols* sont parmi les toiles épargnées de déclouage, elles iront aux XX.

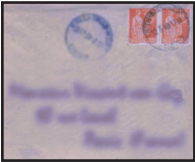




T 20 / 819

Lettre de Theo à Vincent 16 novembre 1889

Lui [Maus] quand il est venu, aimait beaucoup les pommiers en fleurs, mais van Rijsselberghe savait mieux ce que tu cherches dans les choses plus récentes, le Portrait de Roulin, les Tournesols, etc.



614 / 820

Lettre de Vincent à Theo [17 novembre 1889]

Pour les Vingtistes voici ce que j'aimerais à exposer:

*1 et 2 les deux pendants de «Tournesols»,**



Il s'agira, même si Vincent ne précise pas, des toiles déjà montées avec les baguettes, les originaux du mois d'août, Munich et Amsterdam, la lettre T21 de Theo le confirme : "Pour le tournesol, je laisse le petit bord de bois qui est autour."



614 b / 821

Lettre de Vincent à Octave Maus [17 novembre 1890]

Avec plaisir j'accepte votre invitation d'exposer avec les Vingtistes.

Voici la liste des toiles que je vous destine : n° 1 « Tournesols », n°

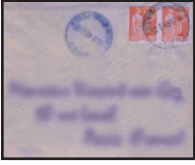
2 « Tournesols » [...] Toutes ces toiles sont des toiles de 30

Je dépasse peut-être les 4 mètres de place, mais croyant que les six

ensemble feront ainsi choisis un effet de couleur un peu varié, peut-

être trouverez-vous le moyen de les placer.





T 21 / 825

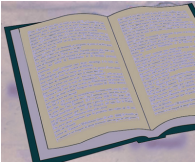
Lettre de Theo à Vincent [8 décembre 1889]

C'est un beau choix que tu as fait pour Bruxelles. J'ai commandé des cadres. Pour le tournesol, je laisse le petit bord de bois qui est autour et un cadre blanc autour.*

Pour les autres cadre blancs ou en bois naturels.



*Confirmation pour une des deux toiles envoyées montées, mais sachant que deux seront exposés aux XX, il faut retenir les deux.



Le Mercure de France

Les Isolés, G.-Albert Aurier, janvier 1890

Et aussi cette obsédante passion pour le disque solaire qu'il aime à faire rutiler dans l'embrasement de ses ciels et, en même temps, pour cet autre soleil, pour cet astre végétal, **le somptueux tournesol**, qu'il répète, sans se lasser, en monomane, comment l'expliquer si l'on refuse d'admettre sa persistante préoccupation de quelque vague et glorieuse allégorie héliomythique?

* Aurier, un ami d'Emile Bernard qui lui souffle son papier, aura peut-être vu plusieurs toiles de *Tournesols* de Vincent sans que l'on sache dire lesquelles, même s'il a pu voir la toile d'Amsterdam chez Theo et, chez Tanguy, la toile de Munich



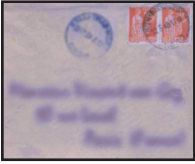
626 a / 853

Lettre de Vincent à Albert Aurier [10/11 février 1890]

Mettons que les deux toiles de tournesols qui actuellement sont aux Vingtistes aient eu certaines qualités de couleur et puis aussi que ça exprime une idée symbolisant "la gratitude."



* Les toiles exposées aux XX les toiles de Munich et d'Amsterdam (le "mettons" en dit long sur les auteurs qui ont pris au sérieux l'idée de gratitude de Vincent qui, toujours drôle, exprime sa gratitude au critique en lui offrant une toile le priant de se taire)



626 / 854

Lettre de Vincent à Theo [10/11 février 90]

“Dites-lui [à Gauguin] *surtout bien des choses de ma part et s’il veut il prendra les répétitions de Tournesols* et la répétition de la Berceuse en échange de quelque chose de lui qui te ferait plaisir*”.



*Comme “la répétition des Tournesols”, “les répétitions de *Tournesols*” sont toujours *deux toiles*, peintes pour Gauguin, excluant trois. Vincent ne proposant évidemment pas à Gauguin trois toiles dont deux semblables, il devient une nouvelle fois certain que la toile japonaise n’est pas été envoyée à Theo. Elle ne pourra donc figurer dans la collection de la famille ce qui permettra l’identification certaine des quatre toiles de 30 qui se trouvent dans son inventaire : les deux originaux pour Theo et les répétitions pour Gauguin. Il n’y aura plus de mentions par Vincent, l’affaire est close.

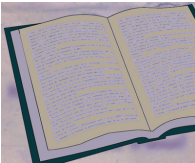


Salon des Indépendants

Catalogue de l’exposition 20 mars au 27 avril 1890

840 *Les Tournesols**

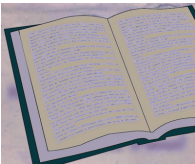
*Une toile de Tournesols est présentée. Savoir si Theo a gardé chez lui ses *Tournesols* où s’il les a prêtés semble impossible à déterminer.



Le Mercure de France

Les Isolés, Julien Leclercq, mai 1890 (S. A. Stein)

*He glimpses objects in nature, but they only become a reflection of himself ; for example, this quasi mythological cypress with its glints of metal, like a fabulous dragon. Those *Sunflowers* in a pot are magnificent*. At the Salon of the Independants there are ten paintings by Van Gogh that bear witness of a rare genius.*



Art et critique

1^{er} février 1890 S.P. (Signac Paul) in Stein p.198.

M. Vincent van Gogh, Saint Rémy de Provence, The tomb of yellow, chrome and Veronese green : *Sunflowers*, Ivy, Red vineyard.

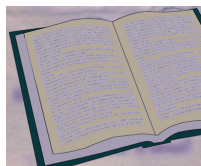
* les toiles exposées aux XX les toiles de Munich et d’Amsterdam

A la mort de Vincent nous savons déjà qu'il a peint deux toiles de 30 de 12 et 14 tournesols, la première sur fond bleu vert la seconde sur fond jaune vert, qu'elles ont été accrochées dans la chambre qu'occupait Gauguin, qu'elles sont sur châssis et que des baguettes plaquent leurs chant, que Gauguin lui demandé celle sur fond jaune. Que Vincent la lui a refusée, mais qu'il lui a proposé de la copier. Vincent a finalement copié les deux originaux qu'il a envoyés roulés tandis que les *répétitions*, qui sont deux toiles à l'exclusion de toute autre, ont été envoyés roulées. On sait également qu'au moment où Vincent peint ses originaux, il vante et utilise le cerne (l'auréole) et que ce "système" est clairement présent dans les toiles de Munich et d'Amsterdam tandis qu'il est absent des deux autres. Le fond jaune vert et le cerne, son degré de complexité, suffisent à identifier la toile d'Amsterdam comme l'original, en revanche seul le cerne et le caractère complexe permet de classer ainsi la toile de Munich, la toile de Philadelphie est plus douce. Au strict vu des lettres et après examen sommaire des oeuvres il n'y a pas d'ambiguïté possible, ni sur l'identification, ni sur l'ordre de réalisation, mais ce travail n'ayant jamais été mené, la toile japonaise, qui n'apparaîtra que dix ans plus tard, sera acceptée dans las catalogues.

Il faut également noter que le nombre des intervenants du petit cercle qui va le premier s'intéresser au commerce des Vincent est très averti des Tournesols : Bernard, Leclercq, Aurier, Gauguin et son cercle (Schuffenecker en tête) Signac, Pissarro, le groupe des XX et Lautrec qui y défend Vincent Pissarro et bien d'autres comme le docteur Gachet qui recueillera ses informations de la bouche du cheval et verra un croquis avant d'inonder la tombe de fleurs jaune d'y planter des tournesols et d'en dessiner un. Cette connaissance du petit milieu rend tout à fait surréaliste le propos voulant que la toile japonaise ait pu passer échapper à sa vigilance (si l'on fait abstraction du fait que la correspondance écarte jusqu'à l'éventualité de son existence).

Diverses informations vont confirmer l'identification des originaux et des répétitions.

Cela libère Vincent du crime de crétinisme artistique qui consiste à répéter ses toiles mal, sans raison ni destinataire ainsi qu'on entend nous le faire croire.



Liste dite "André Bonger"

Bonger Bernard Tanguy, mi-novembre 1890

Catalogue des oeuvres de Vincent van Gogh

Paris

Tourne-sol (à Montmartre)	32	
Tourne-sols gelés	44	
Soleil	[T. 40]	84
Montmartre (tournesol)		92

Arles

Tourne-sol	[T. 30]	94 [Munich]
Tourne-sol sur fond bleu	[T. 40]	95 [détruits]
Tourne-sol	[T. 30]	119 [Amsterdam]
Tourne-sol	[T. 30]	194 [Londres]
Tourne-sol	[T. 30]	195 [Philadelphie]
Tourne-sol	[T. 20]	211

Les *Tournesols* 95 que leur fond distingue mesurait 98 x 69. Cela nous indique que si les *Tournesols* de la Yasuda Fire Corporation (100 x 76) avaient fait partie du lot ils auraient été notés comme toile de 40.

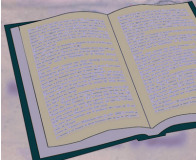
94 La toile de Munich s'identifie à son fond vert lors de son prêt cinq ans plus tard [infra Volland 1896].

194 La toile de Londres sera prêtée à Julien leclercq en juin 1900 elle sera ensuite identifiée par son prêt à la mort de Leclercq à une exposition chez Cassirer.

195 la toile de Philadelphie dont on connaît le parcours puisqu'elle reste chez le marchand Tanguy jusqu'à sa mort est la seconde répétition pour Gauguin toujours à côté de son pendant et de la *Bercese* avec lesquels elle devait être échangée.

119 La toile d'Amsterdam exposée sans sa sœur et conservée chez elle par Johanna van Gogh ne fera pas l'objet de prêt sous son numéro d'inventaire. Son identification est par défaut.





La Plume

Emile Bernard, 1891 (Stein 284)

So he had painted *La Berceuse* with the intention of offering it to an inn either in Marseilles or in Saintes-Maries, where sailors come to drink.* Two great *Sunflowers* were to serve as pendants, because he saw in their intense yellow the supreme charity of love.

Voir *supra* 592 pour comprendre que Bernard s'inspire de la lettre et non des oeuvres elles-mêmes



1426 b (arch. VGM)

Lettre de Julien Tanguy à Dries Bonger 31 janvier 1892

Nous avons été sur le point de vendre un tableaux mais comme je fait tout mon possible de les faire augmenter maintenant je les fait 600 franc et alors on les trouve un peu trop cher jusqu'à présent tous ceux que nous avons vandu c'étaient de trois à quatre cent franc chaque dû reste Monsieur Bonger a dû vous le dire car c'est à lui dont j'ai rendu tous mes compte [...] il m'en reste encore sept...*

Le début du passage ne renvoie pas nécessairement aux *Tournesols* de Philadelphie que Tanguy conserve, mais, parmi les "sept", il y a cette toile qui sera toujours chez lui à sa mort on lira en outre plus bas que Tanguy exigeait 600 francs pour ces *Soleils*.



Exposition 1892

Bois d'Emile Bernard 1892 (Stein 238)

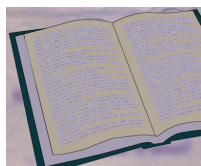
Exposition de 16 toiles peintes par Van Gogh.

- 1 Peupliers,
- 2 la Berceuse,
- 3 Pommiers fleuris,
- 4 Oliviers,
- 5 Jardin d'un mas,
- 6 Vue sur Arles,
- 7 Roses,

Sachant l'insistance de Vincent pour les 12 *Tournesols*, la connaissance qu'en avait Bernard à l'ostentatoire affichage "chrétien", son esprit inventif, on ne peut regarder le placement des *Tournesols* 12^{ème} position qui permet de faire lire "12 soleils", nombre de fleurs indiqué par Vincent pour la toile de Philadelphie.

On sait par ailleurs que Bernard emprunte à Tanguy voir *infra* Introduction aux lettres d'Emile Bernard de 1911 Tanguy ne possédait alors qu'une toile du sujet.

- 10 Tanguy,
- 8 Iris,
- 9 Bal,
- 11 Montagnes,
- 12 Soleils,*
- 13 Arlésienne,
- 14 Moisson,
- 15 Mûrier,
- 16 Aliscamps à l'automne.



La revue indépendante

Camille Mauclair

« radieux soleils fleuris étonnent et charment de leur douceur ».

Le compliment de Mauclair, critique pourtant peu favorable à l'art de Vincent, nous donne une confirmation que la toile douce de Philadelphie était exposée. Ceux qui veulent croire qu'il s'agissait du rébarbatif hérisson désormais japonais seront désarmés.



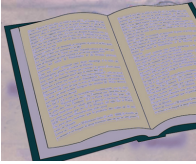
Den Haag 1892

Exposition Oldenzeel

9-13 mars, 20 peintures de Vincent

Étiquette sur le cadre et registre.



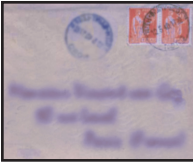


Essais d'art libre

“Natures mortes” Paul Gauguin Janvier 1894 (S. 121)

In my yellow room, Sunflowers with purple eyes stand out on a yellow background ; they bathe their stems in a yellow pot on a yellow table. In a corner of the painting, the signature of the painter* : Vincent. And the yellow sun that passes through the yellow curtains of my room floods all this fluorescence with gold; and in the morning upon awakening from my bed, I imagine that all this smells very good.**

Décrivant sa chambre Arlésienne, Gauguin se souvenait que les *Tournesols* étaient signés.



1427 arch. VGM

Lettre de Emile Schuffenecker à Johanna van Gogh
7 Mars 1894

*Pour les tableaux, je vous offre 300 francs pour les fleurs** et 200 francs pour le paysage qui est plus petit ce qui fait 500 francs pour les deux. Comme je vous le dis dans ma lettre cette somme modique est pour moi un sacrifice, mais vous savez quelle est mon admiration pour les oeuvres de votre grand beau-frère.

*Le 27 février, (lettre non conservée) date donnée par la réponse de JvGB du 28 février ou du 1er mars) Emile Schuffenecker avait écrit à Jo. Elle répond : ”*Monsieur, je viens de recevoir votre lettre du 27 février et je m'empresse de vous répondre*” (Université Bibl. Amst.)

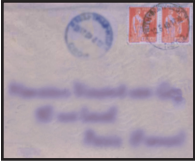
**La lettre 1447 *infra* : “*Chouffenecker est venu me voir et il désirerai avoir un tableaux de Mr Vincent c'est le Soleil*”.



1447 arch. VGM

Lettre de Vve Tanguy à Dries Bonger [12-2 / 15-3 94]
Monsieur Chouffenecker est venu me voir et il désirerai avoir un tableaux de Mr Vincent c'est le Soleil* et je l'ai fait six cent franc le prix que mon mari les fesaient et il a du vous écrire à ce sujet je n'agirai que d'après vos ordres.

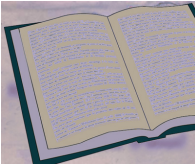
le Soleil”dit qu'il s'agit d'une toile de *Tournesols* et qu'il n'y en a qu'une seule chez Mme Tanguy à la mort de son mari en Tanguy en janvier 1894.



1428 arch. VGM

Lettre de Emile Schuffenecker à JvG-B 15 Mars 1894

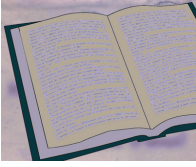
... je suis allé chez Madame Tanguy prendre les toiles et lui remettre les 50 francs de commission qu'elle a refusé de prendre disant que c'était insuffisant qu'elle voulait 75 francs et qu'elle allait vous écrire à ce sujet et comme vous avez, Madame été très généreuse en me cédant ces deux belles toiles, ne vous inquiétez pas de la réclamation de madame Tanguy, je lui porterai 75 francs le premier jour que je passerai chez elle.



1449 et 1450 arch. VGM

Listes Vve Tanguy du 12 Avril 1894

- 1/ *Petite toile le Semeur*
[AB 199 ; F 451 ; H 480 ; JH 1629].
- 2/ *Nature morte* ;
[AB 50 ; F 340 ; H 307 ; JH 1239]
- 3/ *Paysage* (Auvers) ;
[AB 287 F 793 ; H 781 ; JH 1231]
- 4/(14) *Trois arbres*
[AB 208 ; F 516 ; H ; JH 1685]
- 5/ *Moulin de la Galette* ;
[AB 310 ; F 350 ; H IV ; JH 1245]
- 6/ *Vergers en fleurs* ;
[AB 280 ; F 511 ; H 709 ; JH 1386]
- 7/ *panneau* ; ?? ; ?? ; ?? ; ??
- 8/ *Petite toile* (les laveuses ?)
[AB 63 ; 333 ?]
- 9/ *Toile en longueur* ;
[AB 286 ; F 773 ; H 764 ; JH 20 41]



Cooper, 45 Lettres...

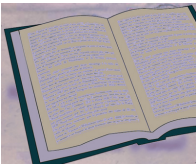
VVGMus, Amsterdam 1983. p 28.

Auguste Bauchy à Georges Chaudet 12 Août 1895

“Paysage, Paysage, Marine, Groupe, Usines, Portrait, Harrens, **Fleurs.***”



Les **Fleurs** de Vincent que Bauchy confie à Chaudet pourraient fort bien être (sont?) les *Fleurs* que Schuffenecker achète, d'autant que Chaudet cède trois toiles à Vollard juste avant la vente des Soleils (de Philadelphie) à La Rochefoucauld voir infra Vollard.



Arch. Vollard.

Vollard [à Georges Chaudet] 10 Avril 1896

“Payé à Chaudet de la part de Gauguin pour un tableau de Van Gogh “Tournesols” 225 fr.”

Les *Fleurs* de Bauchy ne viennent pas de Gauguin, contrairement à ce qu'a écrit Cooper. Ceci montre une négociation antérieure dont j'ai résumé les tenants et les aboutissants dans «Pour le rejet» Symposium Londres 1998.



Paris Novembre 1896

Exposition Vollard (archives Musée Van Gogh b 1437)

Johanna van Gogh dresse une liste des toiles qu'elle prête à Vollard N° 3 Soleils (fond bleu) [ref liste AB] 95 ; N° 9 Soleils (fond vert) [ref liste AB] 94 ; N° 23 Tournesols fanés [ref liste AB] 84

L'identification est aisée : N° 3 [F 453] détruit* n° 9 [F 456] Munich N° 23 [F 452]





Archives Volland

21 décembre 1896, Paris

Vente par Volland de trois toiles au comte de La Rochefoucauld dont "Soleil"

La copie peinte par La Rochefoucauld (publiée par Jill-Elyse Grossvogel) datée quatre jours après l'achat, ne laisse aucun doute sur la toile vendue par Volland au collectionneur. Roland Dorn qui contestait ce point dans une de ses divagations l'a utilisé pour donner l'illusion que la toile Japonaise avait été vendue à Schuffenecker par Tanguy.



Den Haag 1898

Exposition au Musée

Étiquette sur le cadre et registre. On voit la toile de Munich exposée pour la cinquième fois identifiée avec certitude.

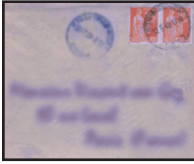


5738

Lijst van de schilderijen in Parjs bij Leclercq 6 rue Vercingétorix

326	veld met klaprozen	[200/1000]
181	les astres	[500/1000]
230	coin d'un parc	
	arbres avec iris	[600/1200]
280	orangers	[700/1400]
235	moissonneur pâle jaune	[600/1200]
174	oliviers (Avenue d'oliviers (soleil levant))	[500/1000]
194	Zonebloemen Tourne-sol	[600/1200]
146	Promenade publique	[600/1000]





4130 Arch. VGM

Lettre de Julien Leclercq à Jo 25 novembre 1900

si vous voulez aussi me laisser les soleils, je veux dire les Tournesols à 1000 francs, j'achèterais je crois celui-là. [...] Pour les Tournesols, le restaurateur m'a dit qu'il fallait compter au moins 200 f pour changer la toile et fixer la peinture qui se décolle. C'est un travail minutieux et lent. Or, cela mettrait toujours le tableau au moins à 1200 fr; Mais Schuffenecker voudrait choisir parmi un plus grand nombre.

La toile de Londres, jamais montrée et reçue par Leclercq le 15 juin lui a été envoyée roulée (voir infra archives Bengt Danielsson Le crime de Julien Leclercq, Judith Gérard 1951?). il ne s'agit donc pas de la toile d'Amsterdam et cela nous fournit une nouvelle certitude sur l'identification des toiles dans l'inventaire de 1890. La nécessité du rentoilage est une invention au fil de la plume, destinée à faire baisser le prix.

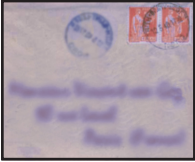


4131 arch. VGM

Lettre de Julien Leclercq à Jo, 28 décembre 1900

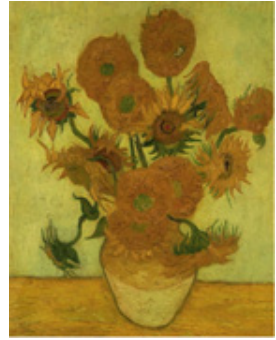
Je garde à vous encore les tournesols à 1400 francs que je vais faire rentoilier, ce qui coûtera moins cher que je ne vous l'avais dit si le restaurateur n'est pas obligé de faire un travail trop difficile ce qu'il ne sait pas encore. Peut-être croit-il pouvoir faire un simple rentoilage. [...] La restauration des tournesols coûtera environ 60 fr.

Johanna van Gogh ayant refusé la remise escomptée, Leclercq renonce à cet achat pour lui en préférer d'autres il confisque la toile de Londres et retourne le surplus. Tout est en place pour que Schuffenecker la copie. Le restaurateur est Schuffenecker dont Leclercq parle sans cesse s'appliquant à donner à Johanna l'illusion de deux personnes distinctes, car le a copie va apparaître chez lui.



Arch VGM 4134

Lettre de Leclercq à Johanna van Gogh 6 février 1901
 Les tournesols* ne peuvent pas être rentoilés. Le réparateur se livre sur eux à un travail sans danger mais très minutieux et très long : il injecte avec une petite seringue de la colle sous les parties qui se décollent détachent et il attend qu'un coin sèche bien pour en reprendre un autre. Mais comme nous avons déjà 3 Tournesols (*un à Schuffenecker*, un à Mirbeau et un au comte de Laroche Foucauld) il n'est pas bien nécessaire d'exposer celui-là. Je n'ai pas vu Schuffenecker depuis 15 jours. Il a été alité. Il m'a fait cependant savoir qu'il allait d'un jour à l'autre toucher l'argent qu'il attend et me remettre aussitôt ce qu'il vous doit.



*Les *Tournesols* de Tokyo sont nés.



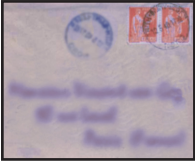
Paris 15-03-1901

Catalogue de l'exposition Bernheim-Jeune

- 4 Tournesols sur fond bleu
MIRBEAU [F 453]
- 5 Tournesols sur fond vert très pâle
E. SCHUFFENECKER [F 457]
- 6 Tournesols sur fond jaune Véronèse
LA ROCHEFOUCAULD [F 455]



*Le catalogue n'est pas conforme à la réalité. La Rochefoucauld prête les siens, mais l'autre toile de 30 exposée est évidemment celle de Londres prêtée par Johanna van Gogh. La copie de Schuffenecker n'est pas sèche et c'est la raison qui poussait Leclercq spécialiste de magie, intervertissant, à *ne pas exposer celui-là* prétextant que la copie de Schuffenecker était meilleure que la toile de Londres ce qui est assez comique en soi mais suffit à flouer J. v. G.-B. L'objectif est aussi de fournir un passé à la jeune toile de "Schuff".



4128 Arch VGM

Julien Leclercq à Jo 15 Mars 1901.

Je suis rentré avant hier. Nous plaçons aujourd'hui les tableaux et, demain, c'est l'ouverture. Je vous envoie un catalogue. Mon voyage a retardé un peu l'exposition.

Les Tournesols sont toujours chez le restaurateur*.

Comme c'est un homme habile, il est fort occupé et nous avons dû attendre notre tour. On me les promet pour le 25. Avant de vous le renvoyer, je ferai la tournée des amateurs et je verrai ceux qui, à l'exposition, se seront montrés admirateurs de Vincent. Je crois que la vente va devenir presque facile. Cette exposition d'ailleurs, m'a mis en rapport avec tous les grands amateurs de Paris. Il y a trois mois, j'avais **proposé les tournesols à Bernheim****. Il n'en a pas voulu. [...] J'envoie donc tout de même Les Astres à l'exposition en les mettant à vendre. Comme Bernheim prend 25%, j'ai indiqué le prix de 1800 francs, soit 1350 pour vous, dont il faudra déduire le prix du cadre.[...]

Quant à moi, je vous demande de vous régler après l'exposition, en vous renvoyant les deux tableaux ou l'argent de leur vente. J'ai d'ailleurs à payer **la restauration des Tournesols*****. Je viens de dépenser 2500 f de cadres et l'exposition m'a occasionné beaucoup de petits frais.

Le catalogue contient beaucoup de fautes.****



4140 Arch VGM

Julien Leclercq à Jo 29 mars 1901

Les Tournesols* sont exposés depuis deux jours. Puisque vous en vouliez 1800 f net pour vous, il faut les mettre à 2400 ce qui fait 25% pour le vendeur. Mais je ne crois pas qu'on les vende, car ceux de Mirbeau leur font un peu de tort et aussi ceux de Schuffenecker

*On sait que les Tournesols auxquels la lettre est consacrée n'ont jamais quitté la maison de Leclercq (Cf Judith Gérard *infra*) ** la toile n'était donc pas abîmée et cela rend le motif de sa confiscation limpide. *** et le rappel de la note grotesque. Les fautes**** du catalogue ne sont pas toutes involontaires, loin s'en faut.

Nouvelle embrouille. La raison pour laquelle Leclercq fabrique ce nouvel épisode d'ajout de la toile avant la fin (pour deux jours!) prétendument immobilisée par une restauration bidon ne semble pouvoir être qu'une protection pour le cas où qq aurait vu la toile de Londres exposée.



4041 Arch VGM

Lettre de Julien Leclercq à Johanna 5 avril 1901

J'aimerais cependant mieux posséder les Tournesols* qui sans être aussi beaux que ceux de Mirbeau** et ceux de Schuffenecker*** sont cependant différents. Je vous demande donc si vous voulez bien accepter 300 francs et le Jardin de Daubigny pour les Tournesols*. Dans ce cas-là, je garderai à ma charge les frais de restauration de cette toile qui sont de 50 fr.**** Il a fallu remettre un peu de couleur aux endroits du fond qui étaient tombés, mais cela a été bien fait et il y faut faire grande attention pour s'en apercevoir. On ne pouvait pas faire autrement.

Si vous n'acceptez pas, je vous prie de me laisser le temps de vendre le jardin de Daubigny pour pouvoir vous acheter les Tournesols*.

Je vous envoie cependant aujourd'hui 350 fr que je vous dois, c'est à dire 400 fr moins la réparation. Si vous acceptez l'échange, je vous enverrai 300 plus 50 fr en même temps que les Astres et le Jardin de Daubigny.



Le tort que ferait la toile de Schuffenecker est toujours aussi distrayant, mais Leclercq a un nouveau souci. Maintenant que l'excuse du méchant restaurateur imaginaire est tombée, il lui faut trouver un nouveau prétexte pour retenir la toile, d'où l'intention de l'acheter, (tout sauf la rendre!) ce qui est également comique puisqu'il pouvait l'avoir pour 1200 francs et que son prix a doublé en trois mois. Plus distrayant encore est qu'il veut échanger à Johanna van Gogh un Jardin de Daubigny qui est la copie de par Schuffenecker de l'original qu'il vient de racheter et qu'il fait bientôt trafiquer par Schuffenecker.

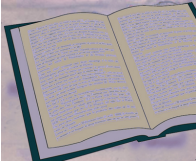


4042 Arch VGM

Julien Leclercq à Jo Lundi 15 avril [1901]

Si vous ne vous décidez pas aux conditions que je vous ai offertes, pour l'échange contre les Tournesols*, je vous offrirai alors un échange simple contre une toile de la même qualité que cette Maison de Daubigny.

Les *Tournesols* sont oubliés un instant pour l'échange *Daubigny*.



Avant et Après

Paul Gauguin 1901

Vincent, au moment où je suis arrivé à Arles, [...] pataugeait considérablement, ce qui le faisait souffrir. J'entrepris la tâche de l'éclairer ce qui me fut facile car je trouvais un terrain riche et fécond [...] Dès ce jour Vincent fit des progrès étonnants ; il semblait entrevoir tout ce qui était en lui et de là toute cette série de Soleils sur Soleils en plein soleil.

Comme souvent dans les racontars de rapins, pas un mot n'est fiable. Les Soleils de Vincent sont peints avant son arrivée, c'est lui qui a le béguin, ils ne sont pas peints au soleil etc... Les *Tournesols* qu'il a connus sont ceux de sa chambre.



Munich 1903

Exposition München Sécession

#223 Die Sonnenblumen



Weisbaden 1903

Exposition Weisbaden

#16 Sonnenblumen





1904 Bruxelles

Libre Esthétique

#173 Amédée Schuffenecker



La notice Christie's 1987 le dissimule dans son tableau de provenance. Dans le texte, selon Dorn, la seule explication possible serait que La Rochefoucauld qui les posséderait. C'est bien sûr une nouvelle déduction aventurée construite à partir des habiletés de Leclercq.



Berlin 1905

Exposition Paul Cassirer Avril 1905

#28 *Sonnenblumen*



On sait par la liste de Johanna qui enregistre la toile sous #19, "*Zonnebloemen groenfond*", qui donne aussi le numéro de la liste AB 94, qui précise par un petit C, pour Cassirer, que la toile est vendue et par la page 44 du livre de compte de Cassirer que cette toile est la toile des *12 Tournesols* de Munich



Paris 1905

Catalogue de l'exposition des *Artistes Indépendants*

Dans le catalogue, une seule toile est exposée, Collection La Rochefoucauld : #8 *Soleils*



Une photographie de Druet indique que cette toile est la toile de Philadelphie. Cela efface les affirmations fantaisistes de Roland Dorn pour le catalogue Catalogue Christie's 1987 selon lesquelles la toile du Conte serait la toile des *14 Tournesols* de (Tokyo).



Amsterdam 1905

Catalogue de l'exposition de 1905

Uitgebloeide zonnebloemen 47

[AB. 84 ; F.452 ; JH.1330]

Zonnebloemen, op geel fond 103*

[AB. 195 ; F. 457; JH. 1666]

Zonnebloemen, op geel fond 104*

[AB. 119 ; F. 458; JH. 1667]

Zonnebloemen, op blauw fond 105

[AB. 95; F. 459; JH. 1560]



La couleur des fonds nous garantit qu'il s'agit des deux toiles de 14 tournesols. Nous savons également que la toile de Munich AB 94 a été vendue au début de l'année.



La Haye 1905

Exposition Osthaus

Zonnebloemen



Vienne 1906

Exposition H. O Miethke.

#21 Sonnenblumen (Berliner privatbesitz)*



Hugo von Tschudi, directeur de la Nationalgalerie de Berlin

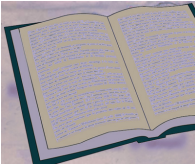


Mannheim 1907

Mai octobre 1907 Internationale Kunst-Ausstellung

Sonnenblumen 366C

Propriétaire Amédée Schuffenecker



Décembre 1907

b 4046 - Johanna van Gogh, 1907-08

Liste des peintures allant chez Bernheim Jeune à Paris (janvier), puis chez Cassirer en avril, puis avril 1908 Bernheim.

#10 Tournesols mortes [Amsterdam 47, F 452]

40 Tournesols [Amsterdam 104, F 454]

41 Tournesols fond bleu [Amsterdam 105, F 459]

Chez Bernheim deux tournesols seront exposés 47 et 105. Cassirer exposera les 104 et les 105 seront exposés à Munich. Il y aura d'autres exposition en 1909, 1910 et suivantes qu'il est superflu d'enregistrer, tout le monde étant d'accord sur les identifications à partir de cette date.



Berlin 1908

Exposition Paul Cassirer 5 -22 mars 1908

#8 Sonnenblumen niet te koop





Allemagne 1908

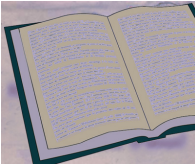
Galerie Zimmermann

Propriétaire "Amédée Schuffenecker"*



Toutes les oeuvres exposées appartiennent à la collection des frères Emile et Amédée Schuffenecker. Amédée étant pour des raisons de sécurité l'homme public, son frère faussaire restant dans l'ombre.

(Voir l'histoire du faux ex-F630 pour mieux comprendre leurs liens avec Druet).



Septembre 1908

Jo / C.M. van Gogh vente

F 459 Tournesols sur fond bleu

[N° Amsterdam 1905 = 105]



Novembre 1908

Vincent van Gogh 8/20 novembre 1908 Paris

Galerie Druet

#35 Tournesols

Propriétaire Eugène Druet #4113



Il n'existe pas d'enregistrement connu de la cession par les Schuffenecker à Eugène Druet, mais les catalogues des expositions 1908 et 1909 de la galerie font foi.



Janvier 1909

Galerie Druet Paris Cinquante tableaux de Vincent van Gogh #12 Tournesols

Propriétaire Eugène Druet [idem]

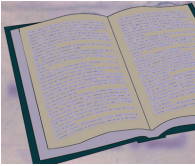


Munich 1909

Oct. déc. 1909 Galerie Brakl Cinquante tableaux de Vincent van Gogh

#20 Sonnenblumen 104 unverkäuf.

Propriétaire Johanna van Gogh



Paris 1910

Galerie Eugène Druet



Vente à De Bois qui cède à Von Mendelssohn-Bartholdi, La toile est ensuite exposée à Londres, pour honorer une promesse de Druet mais sous le nom de Bartholdi.



Paris 1911...

Emile Bernard, Préface aux lettres 1911 (in Stein p 238)

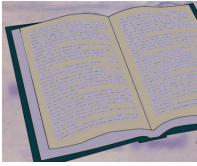
*I had taken great care to follow an idea that Vincent had often mentioned in his letters : to make one painting sing by placing it next to another; to place a colour scale of yellow next to a scale of blue, a scale of green next to a red, etc... There was the Berceuse shown between **the yellow and orange Sunflowers** like a village madona between two gold candelabra.* [...]*

I decided to do an exhibition at no expense at Lebarcq of Boutteville, who at that time was my friend and was also showing my paintings. As nearly everything had been taken back to Holland and only Tanguy, the color merchant on rue Cluzel, still had some paintings, I managed an exhibition of Vincent's works at Boutteville's who was willing to lend me his gallery for a month for this

Pour les Tournesols orange, c'est une reprise interprétée d'une lettre de Vincent et non un souvenir. La lettre 592 voir supra "Il faut encore savoir que si tu les mets dans ce sens ci, soit la berceuse au milieu et les deux toiles de tournesols à droite et à gauche, cela forme comme un triptyque. Et alors **les tons jaunes et oranges** de la tête reprennent plus d'éclat par les voisinages des volets jaunes" Les toiles qu'il accroche en 1890 sont celles d'Amsterdam et de Munich.

** La toile restée chez Tanguy est celle de Philadelphie que Schuffenecker achètera à sa veuve à sa mort (voir supra).

purpose**. In rough wood, I myself engraved the catalogue, which included fourteen siz̄able pieces.



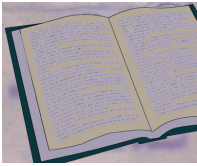
The Burlington Magazine

Roger Fry, December 1923 (Stein 353/354)

The exhibition of Van Gogh's work at the Leicester Galleries [...] The Sunflowers* is one of the triumphant successes of this year.



Les souvenirs de Brown (*infra* 1968) nous indiquent qu'il s'agit de la toile de Londres.



1928

Catalogue J. Bart de la Faille

Paris - Bruxelles, 1928, pp 128, 129.

F 454 [toile de Londres]

Sur un plan jaune paille est posé un vase couleur jaune de Naples à sa base ; rempli de Tournesols, parés de leurs feuilles vertes et de tagètes de forme ronde à coeurs verdâtres. Ils se profilent sur un fond jaune de Naples. Les lignes de contours du vase sont brunes. La ligne coupant le fond est bleue.

*[Tagète ou "Rose d'inde" ou "oeillet"]



F 455 [Philadelphie]

Vase rempli de tournesols et de tagètes



F 456 [Munich]

Dans un vase jaune de Naples et vert grisâtre baigne un grand bouquet de tournesols et de tagètes jaunes et ocre à coeurs bruns rouges et ocres, parés de quelques feuilles vertes. Fond vert Véronèse clair, plan jaune vif, séparés par une large ligne de cinabre. Les contours du vase et la signature sont également cinabre.



F 457 [Yasuda]

Sur une table jaune de Naples est posé un vase avec des tournesols jaune de cadmium et des tagètes laque de fer. La panse du vase est en bas jaune minéral et en haut jaune de Naples. Les fleurs et les tiges cinabre vert clair et vert de cobalt se profilent sur un fond jaune vert très pâle.

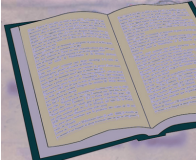
Août 1888.



F 458 [Amsterdam]

Sur une table, un vase de terre dont la base est gris rosé, et le haut jaune de Naples vert. Les contours sont accusés par un petit trait d'ocre brune. Du vase s'élancent de grands tournesols et des tagètes. Table Jaune de Naples et fond jaune verdâtre.





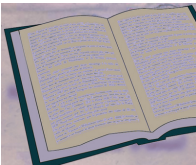
1951 (?)

Archives Bengt Danielsson

Judith Gérard [Arlberg] 1951 ?

Il [Leclercq] était allé en Hollande chez la veuve de Theo Van Gogh, et avec un flair incroyable, il en avait rapporté la chambre jaune, les oliviers, les cyprès, les nuits étoilées, les toits rouges, le jardin d'Auvers, des soleils*....

Les toiles avaient été roulées**, la peinture en dedans, par des mains inexpertes et elles s'écaillaient par endroits. Leclercq eut recours à un technicien : il fit appel à Emile Schuffnecker, professeur de dessin dans les écoles de la Ville qui venait chaque jour moyennant une modeste rétribution et muni d'une grosse boîte à couleurs, mastiquer les trous et recoller les écailles et comme il était professeur, il enseignait aussi les curiosités de la langue : "Je suis carreleur de van Gogh" disait-il, dans mon pays, carreleur veut dire savetier". Il ne savait pas si bien dire.***



Oliver Brown (Leicester Galleries)

1968 memoirs of 1923 (in Stein 352)

Early in the year 1923 [...] V. W. van Gogh [...] took me to his little house in the suburb of the town. The walls in every room were crowded with his famous uncle's pictures. I was astonished to find so many together. Nearly all of them were for sale, save for a few to be retained if possible for Holland*. It looked as if two exhibitions would be possible and I found difficult to make a choice for the first, but I finally selected about forty pictures

Le souvenir de Judith Gérard, date du prêt en 1900 ** Les toiles ont été roulées identifiant celle de Londres.

Ce souvenir apparemment fragile, est très cohérent et recoupé : la peinture se soit décollée le conseil de Leclercq à Johanna VG à Jo de rouler les toiles pour les lui envoyer 1 janvier 1998 "Vite, à la réception de cette lettre, écrivez à Mme Van Gogh pour lui demander d'expédier immédiatement [...] qu'elle les envoie par colis postal, c'est à dire roulés par conséquent". aucune des autres toiles envoyées par Jo n'était montée sur châssis. Le 13 février 1901 Leclercq écrit à Jo une phrase qui ressemble fort à une confirmation de toiles roulées à Penvers : "Vous pourriez peut-être m'envoyer ces deux toiles, roulées, en prenant soin de les rouler avec la peinture à l'extérieur et non à l'intérieur comme on roule une gravure. Mais je n'insiste pas".

***Le "carreleur" eut les *Tourneols* de Londres modèle de la toile Yasuda à sa disposition pendant seize mois.

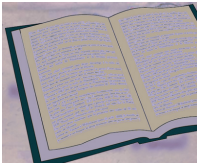
and drawings. Among the paintings were [...] The sunflower** [...]. This unique exhibition in december 1923 met with great success. A few of the best pictures were not for sale, notably “The chair” and “Sunflowers”***, but the Trustees of the Tate Gallery were so anxious to have these two that the family were persuaded to part with them to the Tate in the end through the Trustees of the Courtauld Fund.



*L'Ingénieur était le propriétaire de la collection que Johanna gérait pour son compte. Il l'avait finalement disputée à sa mère. Les deux versions des 14 Tournesols y demeuraient.

** La toile de Londres

***La toile de Londres achetée en 1924 (elle n'était pas en vente à l'exposition de 1923 l'Ingénieur l'avait spécifié, mais l'insistance l'emporta...



Catalogue 1987

Catalogue vente Christie's 1987

Lundi 30 mars 1987 page 20

The Beatty picture [Tokyo] is strongly connected to one of the others two January 1889 sunflowers pictures, being painted on the same type rough, coarse canvas as F 455 (the Philadelphia picture*). It seems likely that this canvas was cut from the 20 meter length purchased by Gauguin on 29 October 1888 (see letter LT 559 circa 6 november and used for many of pictures painted by Gauguin and Van Gogh in Arles after that date (eg. F 486, 487, 498; W 297, 302)*

*La toile de Philadelphie n'est pas peinte sur le même support.

Christie's 1987 (not in notice)

Along the bottom edge of the canvas, there is a pattern of undulations caused by a strip of cloth inexpertly added to extend the edge of the picture. There are similar strips of added cloth at the sides but these have been fitted out without causing any distortion of the canvas. At the top edge there is a 6 cm. strip of canvas added and this cloth is of a different texture.



L'essentiel du trajet des différents *Tournesols* est ici résumé. Les défenseurs de la toile japonaise ont donné des dates fantaisistes sur sa date de réalisation (août 1888 pour De la Faille) tous comme un seul homme ont adopté "janvier 1889" tandis que la correspondance balaise. Roland Dorn a creusé des «*blanks spots*» dans le calendrier de février et mars 1819 sans vouloir voir que Vincent détaille sa production, en ignorant la lettre dans laquelle Vincent dit, longtemps après s'être séparé des originaux, que les répétitions sont à proposer à Gauguin pour échange, ce qui limite à deux toiles excluant une troisième, en ne voyant pas le grotesque qu'il y a à soutenir que Vincent aurait repris un morceau de l'exécrable jute sur laquelle la peinture adhérait mal pour peindre (pour personne) une copie ratée d'un chef-d'œuvre immense sur lequel il se serait tu pour de mystérieuses raisons. Van Tilborgh a censuré ces dates en disant que la jute contraignait à placer la copie lors du séjour de Gauguin en Arles, s'appliquant à ne pas citer les formules de Vincent prouvant fausse cette thèse honteuse. Le tripatouillage de l'ordre de réalisation des toiles et des provenance a également donné lieu à de joyeuses pages de littérature dont le but est de masquer les faits ennuyeux et de discréditer les inventaires tout en jonglant avec leurs numéros. Le jeu est toujours le même, chaises musicales et emprunts de morceaux d'histoire pour en munir le canard boiteux. La réalité demeure : quatre toiles dans la famille van Gogh, facilement identifiables pour quatre toiles tolérées par la correspondance. Pas un des défenseurs n'a conservé ses dates et ses provenances de départ, les supporters se sont sans cesse contredits sans jamais rien apporter pour mettre à mal, autrement qu'avec des pétitions de principe, le dénouement de l'écheveau que j'ai proposé. Les inventions et les manoeuvres diverses n'ont pas rendu la toile japonaise authentique, elles ont montré à quoi étaient prêts des gens pour dissimuler qu'ils s'étaient trompés.

Van Gogh : de nouvelles révélations “Les Tournesols”, un “chef-d’œuvre” en péril

JOURNAL DES ARTS 4 JUIL 1998

par Benoit Landais.

En présentant comme un “chef-d’œuvre” les *Tournesols* que possède la compagnie d’assurance japonaise Yasuda, votre dossier semble tenir pour foucades les objections à leur authenticité. Les arguments qui préviennent contre cette toile ne sont pourtant pas subsidiaires.

Peinture la plus chère du monde lors de sa vente par Christie’s en 1987, le *Bouquet de 14 Tournesols* de Tokyo, est mis en cause depuis plus de trois ans par le chercheur italien Antonio de Robertis qui y a vu une copie apocryphe. Tout semble justifier sa contestation. Des incompréhensions manifestes, présentes dans cette toile très

faible, témoignent d'un travail de copiste. On remarque plusieurs maladresses induites par des incompréhensions de l'original. C'est le cas de la ligne qui dessine le contour du vase sur la droite, elle remonte trop haut, jusqu'à traverser une fleur. L'appendice de la fleur en haut à droite est une erreur du même type. La tige traversant d'étrange manière une feuille à la gauche du vase est également la conséquence directe d'une méprise. D'autres gaucheries semblent plus spontanées, ainsi de la déformation du vase ou de trois ruptures de tiges de fleurs. La superposition des couleurs, que l'on devrait trouver juxtaposées, la main mécanique dans les endroits difficiles à traiter, la sécheresse de palette ou le caractère étriqué des volumes sont également accusatrices. L'argument majeur invitant au rejet est le sentiment général d'imprécision. Il provient pour partie du remplissage de formes préalablement dessinées là où Vincent procédait à l'inverse, traçant son cerne pour délimiter ses plages de couleur. L'absence de définition dénonce une main ne sachant pas reproduire les formes "cassées" qui président à la "solidité" de la peinture de Vincent. La lecture attentive de la correspondance est tout aussi dommageable à l'authenticité. Dans ses lettres, Vincent évoque les six toiles arlésiennes de *Tournesols* que l'on retrouve ensuite dans la collection de la famille Van Gogh. Contrairement à ce qui fut dit, il n'y a pas de trace de la toile de Tokyo, plus éprouvant encore est qu'il n'y ait pas non plus de place pour elle. Vincent a d'abord réalisé, en août 1888, une première série de quatre *Tournesols* s'achevant par "2 toiles de 30" (72*92), d'abord 12, puis 14 *Tournesols*. En vue de les proposer en échange à Gauguin, qui souhaitait posséder les 14 *Tournesols*, Vincent copie, en janvier 1889, ses 2 toiles de 30. De l'avis général, les 12 *Tournesols* d'août 1888 sont ceux de Munich et leur répétition de janvier 89 est la toile de Philadelphie. Pour les 14 *Tournesols*, il est admis que la toile de la National Gallery de Londres est la toile peinte en août 1888 et que sa répétition est la toile d'Amsterdam. Les descriptions de Vincent, le style et différents indices, tous concordants, suggèrent

au contraire que la toile d'Amsterdam fut peinte en août 88. Si la toile de Londres est déjà une répétition, la toile de Tokyo — qui est sa copie — devient une “répétition de la répétition”. Cela la rend très suspecte. L'absence de mention d'une “troisième toile” en janvier n'est pas anodine. Vincent évoquant une petite trentaine de fois ses *Tournesols*, son “silence” sur la toile de Tokyo s'apparente à un certificat de non-réalisation. De plus, le maillage très fin que donne la datation des lettres établie par Jan Hulsker ne laisse jamais, fut-ce une journée, pour la réalisation d'une seconde copie des *14 Tournesols*. Au 28 janvier 1889 Vincent possède 4 “toiles de 30” de *Tournesols*, deux originaux et deux copies. Sa lettre du 30 janvier garantit qu'il n'a que “ces quatre bouquets-là.” Au 3 février, il n'a pas de nouvelle copie, ses répétitions sont : “ces deux tableaux...”. La démonstration peut continuer jour par jour jusqu'à l'envoi de tous les *Tournesols* à Theo, fin avril. Sauf à forcer les mots et leur sens il n'est pas possible de soutenir que Vincent peignit trois toiles de *Tournesols* en janvier 1889. Les difficultés liées au style et l'examen de la correspondance rendent hautement vulnérable la provenance proposée lors de la vente de la toile par Christie's en 1987. Seule la présomption d'authenticité a pu laisser imaginer que la toile fut “envoyée à Paris depuis Arles le 2 mai 1887”, et qu'elle a fait partie de la collection de Theo van Gogh, puis de Johanna, sa veuve. Il n'est pas convenable d'avoir transformé des conjectures en faits certains. L'absence de mention dans les inventaires de la famille Van Gogh est un argument lourd. Il était jusqu'à présent admis que l'inventaire d'entrée dans la collection de Johanna, dit “Liste A.B. 1891”, avait été dressé par son frère André Bonger. Cela laissait supposer que des toiles avaient pu “s'échapper” entre l'inventaire du frère et la propriété de la soeur, juste après la mort de Theo. La comparaison des écritures ne laisse pas de doute, la “Liste AB” a été dressée par Johanna. Cela fragilise encore le, déjà très vague : “probablement” vendue par Johanna à La Rochefoucauld “au début des années 1890.” Le “probable” emprunt de la toile à La

Rochefoucauld, pour l'exposition organisée par Emile Bernard à la Galerie De Boutteville en 1892, présente, lui, l'inconvénient de contredire un texte de Bernard qui disait avoir alors emprunté des toiles que Johanna avait mises en dépôt chez le marchand Tanguy. S'affranchissant des provenances indiquées par De la Faille, le catalogue de Christie's muait en certitudes des hypothèses de l'historien d'art Roland Dorn qui s'était persuadé que la toile de Tokyo n'avait pu avoir Schuffenecker pour premier propriétaire. Cette piste était pourtant d'autant plus difficile à négliger que les spécialistes de Schuffenecker ont insisté, sur sa "ligne sinueuse" et que l'on en retrouve une sur la toile. La clef de voûte du raisonnement de Dorn était que le "*Soleil*" prêté par La Rochefoucauld à l'Exposition des Indépendants de 1905 était la toile de Tokyo. Une photo le dément, la toile alors prêtée était bien, ainsi que le signale le Catalogue De la Faille, la toile de *12 Tournesols* aujourd'hui à Philadelphie. En s'écroulant, la "propriété La Rochefoucauld" de 1905 entraîne toute la thèse. Malgré les six références à La Rochefoucauld données par Dorn et/ou Christie's, rien ne suggère que La Rochefoucauld ait jamais acquis ou vendu, détenu ou montré la toile de Tokyo. La séquence "Johanna van Gogh - La Rochefoucauld" ne semble pas avoir convaincu. Supprimant toute référence à La Rochefoucauld, Walter Feilchenfeldt, proche collaborateur de Dorn, lui a substitué, dès l'année qui suivit la vente, une nouvelle origine : "Johanna van Gogh - Emile Schuffenecker". Feilchenfeldt s'appuyait pour cela sur des lettres dans lesquelles il avait cru trouver la trace des *Tournesols* de Tokyo. Il avait en fait trouvé celle d'une autre toile, les *12 Tournesols* de Philadelphie achetés par Schuffenecker chez Tanguy en 1894. C'est cette toile que l'on retrouve chez La Rochefoucauld à partir de la fin 1896. Les contradictions internes au tandem Dorn-Feilchenfeldt ajoutées à leurs erreurs de lecture disent quel cas faire de leur démarche prenant pour premier critère la provenance. Au début 1901, Schuffenecker possède des *Tournesols*. Procédant par

élimination, il est possible de déduire qu’il s’agit de la toile de Tokyo. La collection d’Emile Schuffenecker passe ensuite sous le contrôle de son frère Amédée où l’on retrouve la toile de Tokyo qu’il mettra en vente en 1904, à Bruxelles, puis en 1907, à Mannheim, avant de la céder au marchand Druet. Tout porte à croire que la toile de Tokyo apparaît pour la première fois en 1901 dans la collection d’Emile, cela justifie de chercher à savoir ce qui s’est passé peu auparavant. En 1900, au moment de l’Exposition Universelle, huit mois avant que la toile de Tokyo apparaisse à Paris, Julien Leclercq, emprunte à Johanna la toile qui servit de modèle : les *14 Tournesols* de Londres. Julien Leclercq retient longtemps cette toile qu’il veut d’abord acheter, puis échanger, puis de nouveau acheter, bien que Johanna ait pratiquement doublé son prix. Envoyée, avec d’autres, “roulées, la peinture en dedans”, la toile avait souffert lors du transport, “les toiles s’écaillaient par endroits. Leclercq eut recours à un technicien : il fit appel à Emile Schuffenecker...”, le témoignage du peintre Judith Gérard, voisine de Leclercq, le dit. Mais il fallait que Johanna ignore qui était ce “technicien” ! À sept reprises, dans les lettres qu’il lui adresse, Leclercq s’applique à dissimuler à Johanna l’identité du “réparateur”, “le restaurateur”, “il”, “on”, “un homme habile”, qui se charge de la “réparation”. Tout confiant qu’on se veuille, il y a là de quoi froncer le sourcil. Autre anomalie. Si les quatre toiles de 30 de *Tournesols* de Vincent sont signées (nous savons qu’il signait alors les toiles destinées à l’échange ou aux expositions), la toile de Tokyo ne l’est pas. L’hypothèse, faite par Christie’s, d’une réalisation de la toile de Tokyo “pour Gauguin”, déjà en contradiction avec “Gauguin [...] me prenne ces deux tableaux” est donc à écarter définitivement. Enfin, que le format de la toile de Tokyo soit différent des autres ne laisse pas d’intriguer. Vincent avait vu ses *Tournesols* comme les volets jaunes d’un triptyque encadrant une toile de 30 de la *Berceuse*. S’il avait entrepris la réalisation d’un “troisième triptyque”, comme l’a suggéré le catalogue Christie’s, il n’aurait eu aucune raison de

modifier son format. L'embarrassante question de "l'agrandissement" de la peinture, était contournée par le catalogue qui se contentait de remarquer que l'extension, [de 972 centimètres carrés (!)], était antérieure à 1907. On peut, sans crainte de contredit affirmer que ce repeint n'est pas de Vincent. L'obsédante question reste de savoir si toute la toile ne serait pas de la main du "restaurateur", de la main de cet "homme habile" qui admirait "Vincent toujours davantage", de la main de "mon ami Schuffenecker" qui venait, chez Julien Leclercq, "voir souvent", avec ses pinceaux, "les toiles que vous m'avez confiées...", de la main de celui qui "réparait", ou "finissait" Vincent, "retouchait", ou "terminait" Cézanne, qui copiait beaucoup et falsifiait à l'occasion, qui agrandissait les formats (il existe d'autres illustrations de tout cela), de la main d'un homme qui se désespérait d'être un laissé pour compte du succès, d'un peintre blessé par l'échappée des "Grands" qu'il avait côtoyés et dont il s'était cru, un temps, l'égal. Ajoutons qu'Emile Schuffenecker savait n'avoir pas grand chose à redouter de la critique, l'estime était mutuelle et il la tenait pour inepte. Le bouquet de handicaps qui oblitère cette toile semble préjudiciable à son maintien dans les recensements de l'oeuvre de Vincent.

B. Landais

Mais qui résoudra la provenance des «Tournesols» ?

CONTROVERSE

sur l'origine de la version japonaise des «Tournesols» de van Gogh

Titre : *Quatorze Tournesols dans un vase*,

Origine : Claude-Emile Schuffenecker,

Première apparition : 1901.

Telle est la provenance que donne la notice du Catalogue De la Faille pour son numéro "F 457".

Cela suffit à rendre embarrassante la provenance de cette toile aujourd'hui à Tokyo. D'autant plus embarrassante que la toile est, pour rester courtois : "atypique". D'autant plus embarrassante que cette année-là, "Schuff", peintre-copiste à la réputation déjà pour le moins controversée, restaurait la toile de *14 Tournesols*, aujourd'hui à la National Gallery de Londres. Affaire d'autant plus scabreuse que les *14 Tournesols de Londres* sont, comme on s'en doute, le modèle de la copie servile de Tokyo.

Deux amis

Julien Leclercq, le commanditaire de la restauration, était un ancien critique devenu marchand de tableaux ambulant, un ami de Schuffenecker, un "drôle" à qui, selon Gauguin qui le connaissait fort bien, il était formellement déconseillé de confier de toiles.

En juin 1900 Johanna Van Gogh, belle-soeur de Vincent (alors mort depuis 11 ans) avait confié huit toiles, dont les 14 *Tournesols* de Londres, à Leclercq qui s'était fait fort de les vendre en marge de l'Exposition Universelle de tous les miracles.

Dans ses lettres à Johanna, Leclercq masque toujours très soigneusement l'identité de l'"homme habile" qui exécute le travail "lent et minutieux". Ainsi, 6 février 1901 : "Le réparateur se livre sur eux à un travail sans danger mais très minutieux et très long : il injecte avec une petite seringue de la colle sous les parties qui se détachent et il attend qu'un coin sèche bien pour en reprendre un autre. Mais comme nous avons déjà 3 *Tournesols* (un à Schuffenecker, un à Mirbeau et un au comte de Larocheffoucaud) il n'est pas bien nécessaire d'exposer celui-là. Je n'ai pas vu Schuffenecker depuis 15 jours. Il a été alité. Il m'a fait cependant savoir..." (VGM b/4134)

Un témoin digne de foi, le peintre Judith Gérard, la voisine de Leclercq a vu Schuff restaurer la toile de Johanna. Mais est-il bien besoin du témoignage de J. Gérard ? Les lettres de Leclercq à Johanna sont transparentes. Celle du 25 novembre, par exemple : "mais par contre, notre ami Schuffenecker, qui admire Vincent toujours davantage et qui est venu chez moi voir souvent les toiles que vous m'avez confiées se montre désireux d'augmenter sa collection. Il vient de faire un petit héritage, dispose donc d'un peu d'argent et, après avoir hésité devant l'augmentation des prix des oeuvres de Vincent, est décidé à en acheter plusieurs. [...] Bien entendu, je ne prends aucune commission sur Schuffenecker, mon ami, [...] J'ai montré votre lettre et vos prix. Schuffenecker parle d'en acheter huit — c'est le maximum pour lui de son argent disponible — si vous vouliez aussi me laisser les Soleils, je veux dire les *Tournesols* à 1000 francs, j'achèterais je crois celui-là et la Promenade publique, également à 1000 f qui est le prix que vous avez vous-même indiqué.

Il y en a deux, parmi les 8 que vous m'avez confiées, que ni Schuffenecker, ni moi ne serions disposés à choisir. Ce sont les *Orangers en fleurs*, que vous avez marqué à 1400 f et le *Moissonneur* à 1200 f. Vous voyez donc que ces deux toiles vous resteraient sûrement et qu'en vous demandant de nous faire le prix marqué de 1000 fr. ce n'est pas que nous ayons l'intention d'acheter les plus chers. Pour les *Tournesols*, le restaurateur m'a dit qu'il fallait compter au moins 200 f pour changer la toile et fixer la peinture qui se décolle. C'est un travail minutieux et lent. Or, cela mettrait toujours le

tableau au moins à 1200 fr. Mais Schuffenecker voudrait choisir parmi un plus grand nombre.”(VGM b/4130)

Après le Dr Dorn et un employé de Christie’s, après le Pr Ronald Pickvance, Bogomila Welsh-Ovcharov, de Toronto, propose le troisième scénario en dix ans censé, cette fois de manière *indiscutable*, garantir que les 14 *Tournesols* de Tokyo, dont l’authenticité ne tient plus qu’au fil tenu de la provenance, vient de la collection de Johanna van Gogh.

Si son article, paru dans le numéro de mars du *Burlington Magazine*, montre bien que les thèses de ses prédécesseurs partisans la “provenance Johanna” inventée en 1987 pour la vente Christie’s, étaient sans fondements, c’est pour lui substituer... la même, mais, cette fois, avec des arguments. Par malheur, ils sont faux.

Par le jeu des déductions, elle a validé la toile de Tokyo, après avoir réussi le tour de force de créer un “van Gogh” virtuel, en lisant de travers un bout de papier qui parlait d’autre chose.

Les *Tournesols* de Vincent

En août 1888, Vincent peint deux “toiles de 30” (72 x 92cm) de *Tournesols*. “12 *Tournesols*” d’abord, ils sont aujourd’hui à Munich, “14 *Tournesols*” ensuite, ils sont aujourd’hui à Amsterdam. Il aurait souhaité étoffer sa série, mais les fleurs fanèrent.

Ses deux toiles furent bientôt accrochées dans la chambre qu’occupe deux mois Gauguin, du 23 octobre au 23 décembre 1888, quand, peintre sous-contrat passé avec Theo van Gogh, il rejoint Vincent en Arles.

Peu après leur brouille, en janvier 1889, Gauguin écrit à Vincent pour lui demander les 14 *Tournesols*. Vincent les lui refuse “catégoriquement”. Fin janvier, en vue d’un arrangement “amiable”, il copie cependant pour lui chacune de ses deux toiles. Les 12 *Tournesols* sont aujourd’hui à Philadelphie et les 14 *Tournesols* sont à Londres. Vincent n’en peindra pas d’autres.

Ses lettres de janvier 89 excluent formellement qu’il ait pu peindre une cinquième toile en janvier, sauf évidemment quand elles sont découpées et présentées dans le désordre. Sa correspondance exclut de la manière la plus nette toute éventualité de réalisation d’une cinquième toile. Sauf évidemment si on néglige que les *Tournesols* marchent toujours par 2, après que, sa *Berceuse* au centre, Vincent les a assemblés en un triptyque. Sauf si on

se dispense de lire ses manuscrits. Sauf si on les lit de biais. Sauf si on ne mesure pas quelle fut, pour lui, l'importance de ses *Tournesols*. Fort de telles licences, on peut s'accrocher à une ineptie : Vincent aurait "oublié" de mentionner une cinquième toile. Mort dix ans et demi avant la naissance de « sa » cinquième toile, il a des excuses.

Gauguin voulait les 14 *Tournesols* de sa chambre, mais le "non" catégorique de Vincent doucha son "complet béguin" de *Tournesols*. L'échange n'eut jamais lieu, des lettres de Theo, de Gauguin et de Vincent le garantissent sans la plus petite ambiguïté. Sauf si on s'évite de les lire. Sauf si on ne comprend pas les rapports entre Vincent et Gauguin. Sauf si on prétend que la trace de l'échange existe dans des lettres... perdues.

On retrouve ensuite les 4 toiles de *Tournesols*, dans l'inventaire de la collection de Theo, peu avant son internement, deux mois après la mort de son frère le 29 juillet 1890. Sauf si on ne sait pas extraire les enseignements de cet inventaire.

En mars 1894, Schuffenecker achète à Johanna van Gogh, via le marchand Tanguy, les 12 *Tournesols* de Philadelphie, n°195 de l'inventaire de Theo. Cela est limpide. Sauf si l'on ne comprend pas, malgré les dizaines d'évidences, que Schuffenecker, ancien commis boursier, est un spéculateur qui achète pour revendre. Sauf si on refuse de reconnaître que les 12 *Tournesols* de Philadelphie, que l'on retrouve vendus en 1896 par Ambroise Vollard au Comte de La Rochefoucauld, sont ceux qu'a achetés Schuff à Johanna. Sauf si l'on accorde foi aux habiletés de Schuffenecker qui s'applique à circonvenir Johanna en lui donnant l'illusion qu'il achète les toiles pour les conserver chez lui. Sauf si on fabrique un "Van Gogh" en interprétant de travers des bouts de papiers.

Une partie de Master-Mind

B. Welsh a le sentiment d'avoir démontré que les *Tournesols* de Tokyo, que Schuffenecker détient en 1901, sont ceux qu'il a achetés à Johanna en 1894. Il lui a suffi, pour s'en convaincre, d'inventer que les 12 *Tournesols* de Philadelphie avaient fait l'objet d'un échange entre Vincent et Gauguin.

Son illumination lui est venue à l'issue d'une partie de *Master mind* qui, à quelques détails près, est la suivante : "Nous avons la preuve que La Rochefoucauld a acheté les *Tournesols* de Philadelphie au marchand Ambroise

Vollard le 21 décembre 1896. Nous avons la preuve que, le 10 avril 1896, Georges Chaudet a reçu 225 francs de Vollard, pour des *Tournesols* appartenant à Gauguin. Nous avons la preuve que, le 12 août 1895, Auguste Bauchy a confié à Chaudet des “*Fleurs*”. Il ne reste plus qu’à établir le lien Bauchy-Gauguin et il sera pratiquement certain que Gauguin aura détenu les *Tournesols* de Philadelphie.”

B. Welsh produit pour cela la quittance de Vollard du 10 avril 1896, qui dit : “Payé à Chaudet de la part de Gauguin pour un tableau de Van Gogh “*Tournesols*” 225 fr.” et elle dispose ainsi, erreur-type de lecture d’archives, de son “Van Gogh”.

L’intention était aussi louable que le résultat est désastreux. Pour donner une image parallèle, on peut reprendre la critique que Vincent fit de la gestion par Gauguin de leurs finances communes : “Ce qu’il a de bon c’est qu’il sait à merveille diriger la dépense de jour en jour [...] Mais son faible est que, par une ruade ou des écarts de bête, il déränge tout ce qu’il rangeait.” (LT571)

Des Tournesols 225 francs?

Sauf à se satisfaire d’apparences, et à ignorer les preuves du contraire, les 225 francs de Vollard pour Gauguin ne sont pas le règlement de l’achat des *Tournesols* de Philadelphie, mais le règlement du solde de la dette de Vollard à Gauguin sur les deux petits tableaux de soleils échangés entre Vincent et Gauguin fin 1887 et confiés en dépôt par Gauguin à Vollard le 9 janvier 1895, contre 400 francs d’arrhes à lui verser, fin février.

Le 23 février 1895, Vollard vend, sans marge, pour 350 francs (prix minimum, net pour lui, exigé par Gauguin) un des deux petits Soleils à Félix Roux, cela lui permet de dégager l’essentiel des 400 francs qu’il remet à Gauguin... sans, bien évidemment, lui annoncer qu’il a vendu la toile. Quand, le 3 juillet 1895, Gauguin quitte définitivement la France pour Tahiti, le second “petit soleil” n’est pas vendu. Edgar Degas l’achète à Vollard le 29 octobre 1895, pour 400 francs.

Vollard, bandit que rien ne presse, écrit plus tard à Gauguin, non pour lui annoncer que les deux ventes sont désormais conclues, mais, subtile technique commerciale, pour l’inciter à “baisser ses prix”. Gauguin “géné d’argent” cède et écrit, le 10 avril 1896, à Schuffenecker : “Donnez [à Vollard]

l'autorisation de les vendre, 300 fr. chaque et net pour moi...”

Ironie de l'Histoire, ce même 10 avril, Vollard, qui ne peut qu'ignorer la lettre de Gauguin, solde le compte des deux petits tableaux de Soleils et verse le reliquat à Chaudet. Des 700 francs dus, il a remis un an plus tôt à Gauguin 400 fr d'à-valoir. Il devrait verser 300 francs, moins, mettons, le prix des cadres (24 fr, sans ses 20% de taxe). Il escompte que Gauguin va accepter de baisser, de 50 francs, ses prétentions, arrondi de 1 franc, à la baisse, les 226 francs auxquels ses calculs le conduisent, et, généreusement, verse 225 francs à Chaudet, pour le démuné de Tahiti.

Telle est la prosaïque histoire de la vente “petits soleils” de Gauguin. Elle s'impose. Sauf si l'on ignore la créance, timbrée à 20 centimes, qui, dans désordre des archives-passoire Vollard, atteste de la créance et de son règlement : “BPF 350, [surchargé] 400, à fin février prochain, je payerai à Monsieur Gauguin, ou à son ordre, la somme de quatre cents francs, valeur reçue en marchandises / Soleils de Van Gogh / Paris le 9 janvier 1895. Vollard.” En surcharge, Gauguin a inscrit “Payé” et il a esthétiquement croisé cinq lignes pour l'annuler. Il avait préalablement inscrit le nom de et l'adresse de Vollard dans le coin en bas à gauche.

Sans avoir connaissance des arrhes

Sans même rien connaître de l'histoire des arrhes, et sauf à être brouillé avec l'arithmétique, la chronologie et le bon sens, il est clair que, le 10 avril 1896, Paris ignorant que les exigences de Gauguin cessent d'être de 350 francs nets par petit tableau de soleils, nul ne peut y vendre, sur son ordre, pour 225 francs, les 12 Tournesols de Philadelphie. Du fait des exigences de Gauguin et compte tenu du format, le prix plancher d'une toile de 30 points, aurait été, au minimum, de 700 francs (les petits soleils sont, par protection, des toiles de 15 points).

Les Tournesols de Philadelphie n'auront donc appartenu à Gauguin qu'en... mars-avril 1998! par la facétie de B. Welsh.

Les erreurs de son travail précipité sont induites par son manque de souplesse, ses lacunes, sa faible maîtrise du débat, ses raisonnements sommaires, ou encore la reprise des méprises d'autres spécialistes.

Elle emprunte, par exemple, de Douglas Cooper (voir 45 lettres de Gauguin à Vincent, Theo et Jo Van Gogh, Musée Van Gogh 1983) sa confusion

des collections Bauchy et Gauguin. Ce mélange n'est possible qu'à la quadruple condition, de mal lire les correspondances de Vincent et de Gauguin, de confondre les oeuvres de Vincent et celles de Gauguin, de négliger les documents qui permettent d'établir que les toiles de la collection Bauchy ne viennent pas de Gauguin et d'éviter de voir que le simple lu des intitulés empêche la superposition des collections des Vincent de Bauchy et Gauguin. Le 12 août 1895, Bauchy confie à Chaudet les huit toiles de Vincent qu'il lui reste de sa propre collection : "Paysage, Paysage, Marine, Groupe, Usines, Portrait, Harengs, Fleurs". Elles sont sans rapport avec les 7 toiles de Vincent que possédait Gauguin (voir encadré).

De Cooper, B. Welsh reprend également la date, fautive de près de deux ans, de la lettre de Gauguin à Theo (GAC 24) qui évoque "notre échange". Cela lui procure l'illusion qu'un échange a eu lieu entre Vincent et Gauguin en 1889. La lettre reflète l'échange des petits tableaux de soleils en 1887.

Elle ignore une lettre de Theo à Johanna du 3 janvier 1888, ce qui lui permet d'imaginer qu'en contrepartie de l'échange des Tournesols inventé, Theo reçut de Gauguin : Vincent peignant les Tournesols, (W 296) du Musée Van Gogh. Theo dit que ce fut un don et nous savons que Theo offrit alors à Gauguin une lithographie de Vincent.

Elle manque la lecture de trois lettres, une de Theo à son frère du 16 juin en 1889, une de Gauguin à Vincent des alentours du 19 mars 1890, et une de Vincent à Theo du 10, ou du 11, février 1890 qui, toutes trois, garantissent que Gauguin n'a pas pu échanger de travaux de Vincent en 1889, il n'en a pas même vu un seul. La lettre de Vincent (LT626) précise même qu'aucune de ses deux répétitions des Tournesols n'a été échangée avec Gauguin, il écrit : "s'il veut, il prendra les répétitions de Tournesols". Ces mots expliquent, à qui sait les lire, pourquoi Vincent, a "oublié" de parler de sa "troisième répétition" : pour lui, "les répétitions", c'est deux toiles!

B. Welsh ignore visiblement tout de la personnalité de Schuffenecker, sa prétention, ses mesquineries, son jeu, sa stupidité, elle ne déduit rien du jugement de Theo sur ce "casseur d'assiettes", rien non plus de celui de Gauguin "les lettres stupides qu'il m'a envoyées, [...] dans lesquelles il ne parle que de ses malheurs d'argent et d'art, qui est pour lui si stérile, si ingrat [...] il devrait se faire soigner à Charenton" (CLXVII).

Elle ne voit pas que des toiles de Vincent de Schuffenecker passent chez

son ami Bauchy. Elle ne sait pas non plus qu'ils furent un temps complices pour essayer de mettre la main, à moitié puis au tiers du prix, sur des toiles appartenant à Johanna que la mort de Tanguy mit à la portée de leur convoitise. Elle ignore que le cafetier Bauchy et Schuff furent les deux premiers authentiques spéculateurs sur l'oeuvre de Vincent... comme sur celle de Gauguin.

Dans les papiers de B. Welsh, les Tournesols sont interchangeables et elle se figure qu'il en fut toujours de même pour tout le monde. Elle ne comprend pas pourquoi Gauguin avait voulu, les "ors" fondus par Vincent, la "haute note jaune", la "page parfaite d'un style essentiellement Vincent", ni pourquoi il fut blessé du non, ni pourquoi, ne voyant que le jaune, il n'avait que faire d'une copie de la toile de Munich sur fond bleu-vert.

Peu avertie de la personnalité de Vincent, lisant que Vincent propose un échange à deux toiles de Gauguin contre un de ses Tournesols, elle recopie, sans imaginer que c'est une des innombrables erreurs de la traduction de l'épouvantable version anglaise des lettres de Vincent, déjà au départ effroyablement mutilées et falsifiées par Johanna.

Toute persuadée, que les Tournesols de Tokyo ont été peints par Vincent, puis agrandis par la suite par Schuffenecker, elle imagine qu'ils ont pu être décrits comme toile de 30 dans l'inventaire de Theo.

Voilà quelques-uns des éléments constitutifs du néant de la démonstration. Sjaar van Heugten, le responsable de la Recherche au Musée van Gogh, regarde pour sa part l'article du Burlington Magazine comme un "solide appui dans le dos des experts du Musée van Gogh qui ont toujours rejeté les conclusions de Landais et des siens."

L'introuvable présence des 14 Tournesols de Tokyo, dont on ne voit jamais le semblant de l'ombre avant 1901, aura raison de l'authenticité le jour où le pouvoir cédera au savoir, le jour où des preuves remplaceront les croyances, le jour où on regardera la peinture, ou peut-être seulement le jour où faute de combattants... après la périlleuse défense des Tournesols de Tokyo aura grillé la dernière aile du dernier de ses défenseurs. Mais peut-être B. Welsh fut-elle la dernière candidate à cet éprouvant exercice.

Les Van Gogh de Gauguin.

Si les entraves mises ou les très sélectifs interdits d'accès à certaines ar-

chives privées, interdisent les vérifications aux chercheurs non-alignés, sans prétendre figer la collection des peintures de Vincent que Gauguin détint, il est possible de l'esquisser.

En juillet 1890, à la mort de Vincent, Gauguin détient quatre toiles obtenues par échange. Deux sont des deux Tournesols de la période de Paris, les deux “petits tableaux de Soleils” vendus par Vollard (F375, du Metropolitan Museum, New York et F376, du Kunstmuseum de Berne). La troisième est l'Autoportrait arlésien de Vincent dit “en bonze” (F 476, du Fogg Art Museum, Cambridge, Mass) que Vincent. La quatrième est un Ravin (F.662, Boston Museum of Fine Arts) — et non le Ravin F661, ainsi que dit B. Welsh, recopiant, une confusion déjà reprise de Cooper par S. A. Stein.

Gauguin avait remarqué ce Ravin “avec une couleur très suggestive [...] dans une note violette” aux Salon des Indépendants de 1890 et il en avait demandé l'échange. La journaliste Cecilia Waern le remarque, “absurd in colour”, dans son atelier en 1892. Elle écrit également mais cette fois probablement par mégarde y avoir vu une cinquième toile : “huge white roses on an apple green background” qui ne peuvent être que Les Roses F681 aujourd'hui à la National Gallery of Art de Washington. La présence de cette toile chez Gauguin ne convient pas, puisque nous savons que Paul Gallimard a acheté, sans doute par l'intermédiaire de Julien Tanguy, à Johanna van Gogh le 9 juin 1891, pour 400 francs, ces Roses sur fond vert, qui se trouvent toujours dans sa collection en 1905. C. Waern semble s'être embrouillée dans ses notes, les Roses qu'elle dit chez Gauguin étaient en fait montrées à l'exposition des 16 oeuvres de Vincent chez Le Barc de Butteville, d'où elle sortait (n° 7 du catalogue d'Emile Bernard).

Trois autres toiles rejoignent plus tard la collection Gauguin. Le 29 mars 1894, Gauguin écrit à Johanna pour “reprenre les tableaux de Vincent qui m'appartenaient ; entre autres une berceuse (femme assise dans un fauteuil) ; puis une tête d'arlésienne faite d'après un dessin de moi et un coucher de soleil à Arles” (GAC 43) Vincent avait bien promis, à plusieurs reprises, une Berceuse, mais incluse dans un échange, puis avait offert une Arlésienne d'après le dessin de Gauguin, (L629) — le Portrait de Madame Ginoux en Arlésienne, envoyé par Johanna pourrait être le F541, aujourd'hui au Musée Kröller-Müller à Otterlo, — mais il n'est pas possible de suivre D. Copper quand il écrit que ces 3 toiles auraient été remises à Gauguin avant la mort de Vincent, puis “envoyées par erreur après la mort de Theo et Vincent à

Johanna”. Pour la Vue des Alpilles, le droit à la propriété de Gauguin est rien moins qu’évident, mais, même si la toile de St-Rémy n’était pas vraiment exigible, le mal n’est pas grand, Johanna toujours réaliste, réclama “une étude” en retour. Les remerciements de Gauguin pour “l’obligeance généreuse en cette affaire”, pourrait tout autant être sarcastique contre la petitesse de Johanna, s’il pensait avoir droit aux trois toiles, que cynique, pour l’issue heureuse de “l’affaire” somme toute incertaine, s’il pensait que les vivants ne sont pas tenues par les promesses des morts, ou encore, pourquoi pas, sincère. La toile envoyée par Johanna pourrait être La Moisson en Provence F 558, aujourd’hui à Jérusalem, elle aurait dans ce cas, ensuite suivi le même itinéraire que Le Ravin, en passant ensuite chez Amédée Schuffenecker.

Il serait tentant, en raison d’un envoi par Vincent de 7 toiles à Pont-Aven pour des échanges avec cinq artistes : Bernard, Gauguin, Laval, Moret “et l’autre jeune” en octobre 1888, (Lettre B18), de penser que Gauguin a pu recevoir et conserver à ce moment une ou deux toiles supplémentaires, le recoupement des divers éléments dont je dispose me fait provisoirement exclure cette possibilité.

Nous aurions donc ainsi, en mai 1894, chez Gauguin, avant la dispersion de sa collection, sept toiles de Vincent.

Benoit Landais.

Pour le rejet de la thèse
d'un échange avec Gauguin
d'une toile de *Tournesols*
arlésiens de Vincent
&
pour l'attribution à
Claude-Emile Schuffenecker
de la copie, aujourd'hui au Japon,
de la toile de *14 Tournesols*
de la National Gallery

Benoit LANDAIS

Avril 1998

Vincent a peint des “*répétitions*” de deux de ses *Tournesols* arlésiens pour Gauguin. Imaginer que l'échange prévu a abouti semble logique.

Mark Roskill n'en a pas trouvé de trace, mais Douglas Cooper et Roland Dorn n'ont pas voulu en écarter l'éventualité, les lettres de Vincent l'excluent pourtant. Bogomila Welsh-Ovcharov s'est récemment efforcée de résoudre cette question et a conclu que l'échange avait eu lieu. Elle s'est trompée, les preuves qu'elle avance n'en sont pas. La réfutation de sa démonstration du Burlington Magazine (mars 1998) tient en quelques lignes : la lettre témoignant, selon elle, de l'échange est une lettre mal datée ; trois lettres, qu'elle a manquées, une de Vincent, une de Gauguin et une de Theo, garantissent que l'échange n'a pas eu lieu ; enfin, la “sortie” des *Tournesols* de la collection Gauguin qu'elle voit est une erreur d'interprétation.

Parce que les répétitions de *Tournesols* étaient pour Gauguin, et parce que Gauguin ne les a pas reçus, il est impensable qu'une répétition soit sortie de chez Theo van Gogh avant l'inventaire de sa collection dans lequel on retrouve les deux originaux et les deux répétitions. Gauguin est parti à Pont-Aven en juin 1890 sans que l'échange ait eu lieu et il n'est revenu qu'après la mort de Vincent et l'internement de Theo. Aucune toile n'ayant pu “s'échapper”, les 14 *Tournesols* de Tokyo en surnombre sont condamnés.

Il devient essentiel d'invalider les raisonnements sur lesquels B. Welsh s'est appuyée. La toile indéfendable doit être définitivement rejetée.

DES TOURNESOLS CHEZ SCHUFFENECKER

Les empêchements foisonnent depuis qu'en 1987 la notice de la vente Christie's, forte de la caution de Roland Dorn, a jeté aux orties, l'encombrante origine jusqu'alors admise : “Collection du peintre Claude-Emile Schuffenecker, 1901”. En 1928, dans le premier catalogue de l'œuvre, l'origine était “Amédée Schuffenecker”, des preuves documentaires avaient, par la suite, permis d'établir que Claude-Emile

avait détenu la toile avant de la céder à son frère, défini par Gauguin comme un “maquereau de première classe”.

Les faits sont, au départ, transparents. En août 1888, après avoir peint deux toiles montrant d’abord 3, puis 5 *Tournesols dans un pot*, Vincent peint deux toiles de 30 de *Tournesols*, il appelle la première “12 *Tournesols*”, la seconde “14 *Tournesols*”. Elles sont bientôt accrochées dans la chambre qu’occupe deux mois Gauguin, du 23 octobre au 23 décembre 1888, quand, peintre sous-contrat passé avec Theo van Gogh, il rejoint Vincent en Arles.

En janvier 1889, Gauguin écrit à Vincent pour lui demander les 14 *Tournesols*. Vincent les lui refuse net. Fin janvier, en vue d’un arrangement “amiable”, comme il dit, Vincent copie pour lui chacune de ses deux toiles. Quatre toiles de 30 de *Tournesols* de Vincent existeront. Il n’en peindra pas d’autre.

B. Welsh ajoute la toile de Tokyo. Soutenant que Vincent a peint cette copie, elle dit en substance : Quoi de plus naturel que de ne découvrir que quatre toiles de 30 de *Tournesols* dans l’héritage de Theo, car, j’en apporte la preuve, en 1889, avant l’inventaire, Vincent a échangé avec Gauguin la toile de 12 *Tournesols* qui est aujourd’hui à Philadelphie, une des répétitions peintes en janvier 1889. Les cinq toiles que nous connaissons sont donc toutes cinq authentiques.

Cet Eurêka, se contentant de l’ombre d’autres proies, sonne le glas. En acceptant la problématique que j’avais résumée dans *Le Figaro* l’an dernier : poser simultanément la question de l’historique de toutes les toiles de *Tournesols*, l’étude de B. Welsh a irrémédiablement détruit les scénarios que défendaient Christie’s, Ronald Pickvance, Walter Feilchenfeldt, le Musée van Gogh ou encore Roland Dorn, et nul retour en arrière n’est permis. Dès que l’on s’applique à poser globalement le problème, et que l’on évalue les arguments, la situation s’éclaircit rapidement. Des dizaines de mentions permettent reconstituer l’itinéraire de chacune des toiles. Des découvertes récentes, notamment celle, par Jill Grossvogel, d’une copie au pastel des 12 *Tournesols* de Philadel-

phie par le Conte Antoine de La Rochefoucauld datée de 1896, ou celle d'une photographie des 14 *Tournesols* de Londres à l'exposition parisienne de 1901, ou encore celle des 12 *Tournesols* de Philadelphie à une exposition parisienne en 1905, l'accès aux documents des archives Vollard ainsi que la récente levée partielle de l'embargo sur les archives du Musée Van Gogh, permettent de réduire à rien certaines spéculations.

Il est désormais possible de démontrer à la fois que B. Welsh n'a pas trouvé de trace d'un cinquième *Tournesols* et que Gauguin n'a pas détenu la toile de Philadelphie. Douze ans s'écoulent entre le moment où Vincent peint son dernier *Tournesols* et la lettre de Julien Leclercq qui, le 6 février 1901, mentionne la présence de la toile en surnombre, dans la collection de son ami Claude-Emile Schuffenecker. Ils ont alors, depuis huit mois, son modèle entre les mains.

Compte tenu des trafics auxquels se sont livrés Julien Leclercq et les frères Schuffenecker et des aptitudes au pastiche de Claude-Emile, chacun entrevoit ce que cela signifie. La réputation du trio est si épouvantable (et tout, loin s'en faut, n'a pas été dit), que l'on peut imaginer que la toile n'aurait peut-être pas atteint, en 1987, le record que l'on sait si une provenance "Theo Van Gogh" n'était venue masquer l'apparition spontanée de la toile entre les mains de faussaires déjà mis en cause à de nombreuses reprises.

L'histoire voisine la plus célèbre est sans doute l'acquisition par Amédée d'une copie (F. 530) peinte par Judith Gérard d'après l'*Autoportrait de Vincent dédié à Gauguin*, avec l'intention avouée de la présenter comme un original sur le marché allemand très demandeur. Claude-Emile, chez qui la copie se trouve en 1904, l'a alors déjà transformée en un faux par l'ajout d'un fond emprunté à une autre toile de Vincent qu'il détient alors. Comme les *Tournesols* de Tokyo, la copie fut vendue par les frères Schuffenecker, avec la complicité du marchand marron Eugène Druet, à Paul Mendelssohn-Bartholdi. Amédée qui "avait entendu parler" de la copie de Judith Gérard, avait pu être mis au parfum par Claude-Emile qui "finissait des Van Gogh"

chez Leclercq, voisin de Judith, ou encore... par Claude-Emile, à qui son ami Auguste Bauchy a pu la signaler après avoir acheté l'original, chez William Molard, beau-père de Judith (à qui Gauguin, ou Georges Chaudet, l'avait confié).

LES LETTRES DE VINCENT EXCLUENT UNE "CINQUIÈME TOILE"

Le premier argument documentaire jouant en défaveur de la copie aujourd'hui au Japon est que, contrairement à ce que concluait par artifice le catalogue de la vente Christie's, Vincent n'a pas peint, en janvier 1889, une cinquième toile de 30 de *Tournesols*. Sa correspondance est, sur ce point, formelle. B. Welsh reprend discrètement cette thèse erronée en affirmant que les *Tournesols* japonais ont été peints avant la fin janvier 1889. C'est un non-sens. La toile de Londres qui sert de modèle n'est pas encore peinte. La lecture des lettres de Vincent balaye si évidemment cette hypothèse qu'il est superflu de détailler.

La question n'est pas de savoir si la *Correspondance* mentionne où non la toile de Tokyo, chacun sait qu'il n'y en a pas la trace, mais de comprendre qu'elle l'exclut. Vincent, qui dit à de nombreuses reprises avoir peint deux "toiles de 30" de *Tournesols* en août 1888, à indiqué pourquoi il n'avait pas continué la série envisagée : les fleurs ont fané. Ses lettres de fin janvier et début février 1889, disent sans ambiguïtés que ses répétitions sont deux toiles destinées à Gauguin.

Pour échapper à la condamnation il "faudrait" que les *Tournesols* de Tokyo ait été peints "plus tard". Après avoir adhéré à la notice Christie's, Roland Dorn a remarqué l'impossibilité de la réalisation en janvier. Il soutient que la toile fut été peinte à un moment ou à un autre en février. S'il avait cherché à épuiser cette question il aurait découvert que la seule "fenêtre" plausible, pour cette réalisation déjà trop tardive, serait après l'écriture de sa lettre du 22 février et avant le 26 du même mois, jour où le commissaire conduit Vincent à l'hôpital d'Arles. Techniquement parlant, cette "place" existe, mais elle ne saurait être occupée qu'à la condition d'éviter de remarquer que Vincent

dit travailler à ses *Berçense* juste avant et juste après son internement d'office.

Retenir cette date de réalisation soulèverait un autre problème non moins insoluble. Les *Tournesols* japonais seraient, dit-on, peints sur un morceau de la “grosse toile” achetée par Gauguin, le Musée Yasuda Kesai l'écrit et plusieurs tiennent cette hypothèse pour une certitude. La preuve n'en a pourtant pas été fournie et on peut douter qu'elle soit jamais livrée, mais, si c'était le cas, cela jouerait contre l'éventualité d'une réalisation par Vincent, ainsi que le remarque le journaliste Hanspeter Born. Comment croire en effet que Vincent aurait attendu près de deux mois pour récupérer la chute d'un rouleau d'une toile médiocre pour peindre son sujet favori? Dès que l'on comprend que Vincent regarde ses *Tournesols* comme des chefs-d'oeuvre, et la correspondance est transparente sur ce point, on doit refuser de croire qu'il aurait pu rafistoler des morceaux de toile (des bandes de tissus sont ajoutées en haut, en bas, à gauche et à droite) pour se confectionner un support des plus douteux. Vincent peint pour que ses meilleures toiles demeurent, comment perdre cela de vue? La contradiction est d'autant plus grande que Vincent a été doublement averti que la grosse toile à sac bon marché achetée par Gauguin ne vaut rien, la peinture y adhère mal.

La lettre de la *Correspondance* de Vincent repousse absolument toute réalisation d'une cinquième toile jusqu'au 22 février 1889 et l'esprit de la *Correspondance* exclut, toute possibilité d'une reprise du sujet après la fin janvier de la même année. L'éventualité de la réalisation d'une cinquième toile, avant l'envoi conjoint des originaux et de leurs répétitions à la fin avril, est une illusion. L'impossibilité est rendue plus dense encore par une lettre de 1890 dans laquelle Vincent évoque “les répétitions de *Tournesols*”, demandant à Theo de les proposer en échange à Gauguin. Si les *répétitions* avaient été trois toiles, Vincent aurait dû préciser quelles deux son frère devrait proposer à Gauguin.

On peut encore imaginer comme échappatoire, Dorn l'a fait, que Vincent avait laissé en Arles à son ami Roulin une toile de *Tournesols*

qui serait remontée à Paris par le canal Laget-Vollard. Cette hypothèse surgie du néant se heurte à tous les murs, aucun élément ne peut la conforter et tous les schémas l'excluent depuis que l'on sait avec certitude que Vollard a vendu à La Rochefoucauld les *Tournesols* de Philadelphie et non la toile de Tokyo comme l'a longtemps soutenu l'imaginaire Dr Dorn. Un démenti de l'abandon de la toile par Vincent chez Roulin est fourni par une lettre de Roulin à Vincent qui nous indique quelles toiles sa famille détient : "nos portraits". Dès qu'il est admis que les 12 *Tournesols* de Philadelphie ont été achetés par Schuffenecker en 1894, le sort de sa copie atypique, servile et médiocre des 14 *Tournesols* de Londres est scellé. Toute vague hypothèse hasardée pour tenter de donner l'illusion qu'il n'y aurait pas de certitude apparaîtra comme une malice.

Vincent ayant envoyé tous ses *Tournesols* arlésiens à Theo fin avril 89, on peut retourner au puzzle assemblé par B. Welsh qui l'a conduite à conclure : "*Gauguin must have acquired [...it...] from Vincent*".

“L'ÉCHANGE AVEC GAUGUIN”

Aplanissant les difficultés, telle l'absence de trace au moment de l'échange lui-même ("*The letters, which might have supplied evidence of the exchange and reception of F. 455, are lost*"), ou l'éclipse de la toile qu'elle a cru échangée entre Vincent et Gauguin, ("*No record exists to document the whereabouts of the Philadelphia Sunflowers (F 455) during the six years after the exchange took place*"), elle eut l'illusion que ses preuves s'étaient combinées : "*Now that there is firm evidence that Gauguin possessed such a picture by the 1890's, we can look again at the letters to see how he might have acquired it.*"

La certitude que Gauguin, et non Schuffenecker, a détenu les 12 *Tournesols* de Philadelphie est venue à B. Welsh à l'issue d'une partie de *Mastermind* qui, à quelques détails près, ressemble à ceci : Nous avons la preuve que La Rochefoucauld a acheté les *Tournesols* de Philadelphie au marchand Ambroise Vollard le 21 décembre 1896. Nous avons la preuve que, le 10 mars 1896, Georges Chaudet a reçu 225 francs de Vollard, pour des *Tournesols* appartenant à Gauguin. Nous avons la

preuve que, le 12 août 1895, Auguste Bauchy a confié à Chaudet des “*Fleurs*”. Il ne reste plus qu’à établir le lien Bauchy-Gauguin et il sera pratiquement certain que Gauguin aura détenu les *Tournesols* de Philadelphie”

B. Welsh produit pour cela un relevé de Vollard, du 10 avril 1896, disant : “Payé à Chaudet de la part de Gauguin pour un tableau de Van Gogh “*Tournesols*” 225 fr.” Pour elle, l’itinéraire des 12 *Tournesols* de Philadelphie devient : un échange entre Gauguin et Vincent, via Theo, puis une séquence Gauguin-Bauchy-Chaudet-Vollard-La Rochefoucauld.

Puisque nous savons, par ailleurs, qu’en mars 1894, la veuve du marchand Julien Tanguy, agissant pour le compte de la veuve de Theo, Johanna van Gogh-Bonger, vend des *Tournesols* à Claude-Emile Schuffenecker, soit *avant* la séquence Bauchy-Chaudet-Vollard-La Rochefoucauld, et que l’on trouve, en 1901, soit *après* cette séquence, une toile de *Tournesols* chez Schuffenecker, B. Welsh a le sentiment d’avoir démontré que les *Tournesols* de Tokyo, que Schuffenecker détient en 1901 viennent de Johanna van Gogh, donc de Theo, donc de Vincent.

La rigueur n’est qu’apparente, en fait, la toile de Philadelphie est passée de Johanna, à Schuffenecker, puis à La Rochefoucauld, via Vollard (après un éventuel, mais très hypothétique, détour par Bauchy, puis Chaudet).

Pour découvrir comment B. Welsh “créé” une provenance — donc, de fait, un “Van Gogh” s’il n’y a pas de réfutation — établissons l’itinéraire des “*deux petits tableaux de soleils*”, que possédait Gauguin. Ils sont la racine double de sa méprise.

LA VENTE DES “PETITS TABLEAUX DE SOLEILS”

Fin 1887, Gauguin obtient de Vincent deux petits tableaux de *Tournesols* de la période parisienne. Le 9 janvier 1895, préparant son exil définitif pour les tropiques, il les confie à Vollard contre paiement, à terme de “fin février”, de 400 francs à valoir sur leur vente future.

Le 23 février 1895, il demande à Charles Dosbourg, encadreur, de prendre ces deux toiles chez Vollard pour les habiller. Le soudain besoin de cadres s'explique. Huit jours plus tôt, le 15 février, Vollard a cédé, à prix coûtant, (350 fr. prix net exigé par Gauguin) l'un des deux tableaux, à Félix Roux qui aimerait un cadre. Vollard, qui ne peut sans doute pas dire à Gauguin comment il s'est procuré l'essentiel des 400 francs qu'il doit lui verser à fin février, lui dissimule cette peu glorieuse transaction blanche.

Si B. Welsh avait su ces détails, elle n'aurait jamais écrit son article, mais il semble qu'elle les ignorait. Peut-être a-t-elle manqué temps pour lire au Musée D'Orsay tous les documents des archives Vollard aux heures d'accès comptées? Peut-être a-t-on eu, à l'occasion de son passage, la triste bienveillance de dégarnir de son papier le magasin de la photocopieuse couplée au lecteur de microfilms lors de sa consultation, comme ce fut le cas lorsque j'ai consulté ces archives?

On trouve, dans le désordre des archives-passoire Vollard, un certificat timbré à 20 centimes, qui atteste de la créance et de son règlement : “BPF 350, [surchargé] 400, à fin février prochain, je payerai à Monsieur Gauguin, ou à son ordre, la somme de quatre cents francs, valeur reçue en marchandises / Soleils de Van Gogh / Paris le 9 janvier 1895. Vollard.” En surcharge, Gauguin l'a rayé de cinq traits et a inscrit “Payé”.

La transformation des “350” francs en “400” nous permet de supposer que Gauguin voulait 350 francs pièce pour ses “petits tableaux de soleils” et qu'il a poussé le coude de Vollard pour que les arrhes soient de 50 francs supérieurs à la moitié du montant net pour lui escompté. Les 350 fr de la vente à Roux confirment le montant des exigences de Gauguin ; la vente, qui n'a pu se faire à perte, s'est faite sans bénéfice. Une lettre de Gauguin à Schuffenecker, datée du 10 avril 1896, lui demandant de dire à Vollard qu'il accepte de baisser, à 300 francs pièce, le prix de ses “petits tableaux de soleils”, confirme encore que Gauguin voulait, jusque-là, 350 pièce. Il existe une dernière confirmation. Quand, le 3 juillet 1895, Gauguin quitte définitivement la France pour Tahiti, le second “petit soleil” n'est pas vendu. Edgar

Degas l'achètera à Vollard le 29 octobre 1895, pour 400 francs. Cette fois Vollard a pris une marge: 50 francs. C'est mince, mais il a une idée pour la faire fructifier.

Il écrit à Gauguin, non pour lui annoncer que les deux ventes sont désormais conclues, mais... pour lui demander de baisser ses exigences! Cédant, Gauguin écrira le 10 avril 1896 à Schuffenecker : “*Donnez [à Vollard] l'autorisation de les vendre, 300 fr. chaque et net pour moi...*” [ce qui ne signifie pas du tout : “Il demande à Schuffenecker de vendre à Vollard ses «deux petits tableaux de soleils de van Gogh» et de lui envoyer l'argent” ainsi que résuma Gloria Groom dans le catalogue Gauguin du Musée d'Orsay de 1989.]

Cette lettre ne sera pas reçue par Schuffenecker avant le règlement du solde de la vente des deux petites toiles : somptueuse ironie de l'histoire, le jour même où, à Tahiti, Gauguin consent à réviser ses prétentions, Vollard, solde le compte des deux petits tableaux de *Soleils* et verse 225 francs de reliquat à Chaudet.

Il n'est pas difficile de deviner les raisons de ce règlement. Gauguin, qui est parti avec un peu d'argent à Tahiti n'a d'abord rien reçu de l'argent attendu de différents débiteurs. A Paris, deux de ses amis, Daniel de Monfreid et Georges Chaudet, s'occupent tant bien que mal de défendre ses intérêts. Les lettres de Gauguin à Chaudet semblent égares, mais celles qu'il a adressées à Monfreid montrent combien Gauguin presse ses amis de lui trouver de l'argent. On peut déduire d'une lettre plus tardive (décembre 96) à Monfreid que Gauguin a demandé à Chaudet d'aller voir si Vollard avait vendu les deux petits soleils. Gauguin écrit : “*Il, [Chaudet] m'avait dit autrefois que sur votre conseil il avait baissé le prix de 2 van Gogh demandé par Vollard.*”

Que s'est-il passé? Après la vente à Degas (sans que ce soit tout à fait certain, mais il y a une forte probabilité, puisque le règlement intervient près de 6 mois plus tard), Vollard demande à Chaudet de baisser les prix. Chaudet consulte Monfreid qui, sachant la situation précaire de Gauguin, conseille d'accepter une baisse. Pour chiffrer le rabais consenti, nous devons procéder par tâtonnement. Il est raisonnable

d'imaginer que le plus petit montant de discount significatif possible est de 50 francs. Nous avons vu que Gauguin était prêt, lui, à baisser de 100 francs, mais Chaudet et Monfreid, qui n'agissent pas sur un mandat précis, ne peuvent pas se montrer aussi "magnanimes". Dès que l'on fait l'hypothèse d'une baisse de 50 francs tout "colle" soudain. Un calcul conduit droit aux 225 francs remis par Vollard à Chaudet que B. Welsh a dit être le règlement de la toile de Philadelphie.

Gauguin voulait 700 francs, ôtons les 400 francs déjà reçus, ôtons aussi les 50 francs du rabais, retranchons encore les prix des deux cadres (Gauguin les a commandés il est "normal" qu'il les règle). Combien coûtent-ils? 12 f. pièce. Nous le savons par le règlement de 14 f. 40 de Roux à Vollard pour son cadre. Il n'est pas difficile de deviner qu'il a ajouté ses 20% de commission.

Nous pouvons reprendre la ligne de calcul : $700 - 400 - 50 - 24 = 226$ francs. Si, pour arrondir, ce "caïman" de Vollard, dixit Gauguin, croque encore 1 franc, nous sommes aux 225 francs que Vollard règle à Chaudet.

Ce calcul est d'autant moins contestable qu'il est également possible de comprendre comment Gauguin a récupéré cet argent. Il n'a pas reçu 225 francs en une fois, c'est ce qui nous masque ce retour d'argent, et des lettres manquent, mais on peut comprendre que Chaudet n'a pas volé Gauguin.

Chaudet a en dépôt de nombreuses oeuvres appartenant à Gauguin qui le presse. Avant le règlement par Vollard du solde de la vente des deux petites toiles de soleils, Chaudet avance 200 francs à Gauguin. Qui dit "avance" dit perspective de se rembourser à l'occasion des ventes. Le règlement du solde des petits soleils versé, Chaudet se rembourse d'une partie des 200 francs avancés. Gardant un tiers pour lui, il envoie à Gauguin une somme ronde, 150 francs correspondant aux $\frac{2}{3}$ des 225 f du solde. Nous le comprenons par la lettre de Gauguin à Monfreid de décembre 96 : "J'ai reçu autrefois 200 francs de lui [Chaudet] (mais soi-disant prêtés) ; depuis 150 francs pour tableaux vendus."

Gauguin n'a pas saisi les explications (sans doute sommaires) de Chaudet, mais sa phrase confirme qu'il n'y a pas d'autre lecture possible. Chaudet ne peut pas avoir "vendu" plusieurs tableaux (tableaux est au pluriel) pour "150 francs" en tout. Les 150 francs sont donc fraction d'un montant de tableaux vendus. Les 200 francs de l'avance de Chaudet ayant été envoyés à peu près au moment de la vente, Chaudet ne s'est pas pressé d'envoyer les 150 à Gauguin qui semble les ne avoir reçus qu'en septembre 1896.

Sans même rien connaître de l'histoire des arrhes, l'évidence du qui-proquo était flagrante. Nul, hormis Gauguin lui-même, ne sachant, le 10 avril 1896, que ses exigences cessent d'être de 350 francs nets par petite toile de Soleils, nul ne pouvait vendre, sur son ordre, pour 225 francs, une grande toile de *Tournesols*. La cote se faisant alors au prix du point, et les petits soleils, étant, par protection, des toiles de 15 points, l'"exigence Gauguin" pour une toile de 30 points aurait dû être voisine de 700 francs — même si les oeuvres de Vincent n'ont pas de cote fixe établie.

CLAUDE-EMILE SCHUFFENECKER

Continuons le jeu de devinettes. Que pense, l'ancien commis en Bourse qu'est Schuffenecker en voyant son ancien collègue Gauguin à l'immense ascendant contraint de baisser?

On a toujours eu la bienveillance coupable de présenter Schuffenecker comme généreux et désintéressé, mais ce n'était pas vraiment l'opinion de Gauguin, ainsi qu'en témoignent ses lettres à Monfreid : *"Schuff cet imbécile ne rêve qu'expositions, publicité etc..." [...] il est tout à fait à lâcher [...] je n'ai jamais eu de lui que des paroles sans aucun service : tandis que je lui en ai rendu d'énormes et qu'avec son air désintéressé il sait bien compter et faire ses propres affaires [...] Oui il a des tableaux et objets d'art de moi — dira-t-il — soyez assuré que le tout ne lui coûte pas cher [...] il comptait faire une belle spéculation et en ce moment ce n'est pas ma malheureuse situation qui l'émeut, mais le peu de hausse de sa petite collection. Mon Dieu que de vilaines choses chez les hommes..."* (Février 97) et cela n'est qu'une partie des amabilités à

l'endroit de Schuff fustigé pour courir après “*les joujoux de la gloriole humaine...*” flétri pour crier misère à malgré sa fortune, vilipendée pour être “*même méchant, déséquilibré par l'excès de vanité*”.

Gauguin a raison de dire que Schuff (“*quel idiot et quelle prétention!*”) était un imbécile et un spéculateur. Il a également très probablement raison de dire qu'il est, alors, honnête, mais d'évidence il ne le restera pas très longtemps.

Nous avons hérité d'une lecture tronquée de la personnalité de Schuff. Spéculateur professionnel et artiste, nous préférons dissocier les deux images que l'imaginaire range dans deux endroits bien distincts avant de préférer la meilleure... oubliant que des milliers de faux tableaux ont été peints par des centaines d'artistes faussaires. Tout le fatras de nos croyances est ficelé par l'amour du consensus, et la sanctification des artistes, mais la réalité ne résiste pas à l'examen. Dès que l'on sait que Schuff agit très tôt en “marchand en chambre”, qu'il cède avant 1895 des toiles de Vincent, dès que l'on sait qu'il met alors en vente chez Vollard, les toiles de Vincent qu'il avait juré de garder, dès qu'on est au courant de ses carnets de comptes quotidiens où se notent jusqu'à ses minuscules dépenses, dès que l'on sait qu'il achète à Johanna huit toiles de Vincent pour les mettre aussitôt anonymement en vente en 1901, et encore six avec son frère en 1906 [*“Les deux messieurs Schuffenecker sont venus ici et ont achetés quelques tableaux. Leur visite ne m'a pas fait plaisir du tout. C'était purement faire une affaire rien de plus”*. b/2138 JvG-B à P. Gachet. 20 mai 1906 VGM], on peut être fixé. Il apparaît par ailleurs hâbleur, mesquin et veule. L'âme marchande de Schuffenecker est, avec son opportunisme et ses rêves de gloire déçus, l'un des puissants moteurs qui l'ont poussé à la triche.

Vincent se moquait de Gauguin : “*Il a eu des antécédents dans ce qu'il appelle “la banque à Paris” et se croit malin là dedans*”, cela ne rend que plus fondés les sévères jugements de Gauguin sur Schuff. On ne doit pas imaginer que Gauguin serait devenu amer vis-à-vis de Schuff “*une fois parti à Tahiti*”. Gauguin a tenté de profiter de l'argent de Schuff, et Schuff lui en a avancé sans le lui réclamer aussitôt, il l'a nourri et

logé, mais il y eut de la “marchandises” remise en contrepartie, c’est ce rapport d’échange et non de “mécénat” (quelle sottise!), qui autorise Gauguin à dire que la petite collection ne lui coûte pas cher ou encore qu’il ne lui rendit aucun service.

Si Schuff n’a pas encore cédé ses 12 *Tournesols*, quand il reçoit la lettre de Gauguin acceptant de baisser les prix, il doit se gratter la tête. Se dit-il qu’il a été mal avisé de miser ses économies sur les toiles de Vincent? Comment savoir, sauf à remarquer que les *Tournesols* qu’il avait acquis en 1894 sont bientôt en vente chez Vollard. La Rochefoucauld les achète pour la somme ridicule de 400 francs, (le prix payé par Degas pour les petits) alors que Johanna van Gogh demande, à la même exposition de 1896, 800 francs pour leur modèle, les 12 *Tournesols* d’août 1888, aujourd’hui à Munich.

En bon manipulateur, Vollard, qui vient d’obtenir trois Vincent de Bauchy pour 400 fr., a pu conseiller à Schuff de se défaire des siens. Il les connaissait. Le 9 mai 1895, il avait écrit à Johanna : *“Madame, j’ai l’avantage de vous écrire pour vous annoncer que je prépare en ce moment une exposition de van Gogh. Elle n’ouvrira que dans quelques jours je pense entre le 5 et le 20 courant [...] c’est pour vous demander si vous voudriez bien m’envoyer quelques toiles (dans ce cas de préférence des fleurs) sinon des dessins pour augmenter le nombre un peu restreint de ceux que j’ai pu réunir entre autre ceux de Schuffenecker et de Gauguin qui ont bien voulu les mettre à ma disposition.”* (VGM b/1306)

Vollard est alors un marchand débutant cherchant à se créer une clientèle (*“il s’en fout pourvu qu’il réussisse”* dit Gauguin). Se contentant de faibles marges, il brade (deux ans plus tôt il vendait, à Bauchy, trois Vincent pour 450 francs). Il faut également remarquer le très faible écart entre les 400 francs de la vente à La Rochefoucauld et les (un tout petit peu plus de) 300 francs payés par Schuff, pour les 12 *Tournesols* de Philadelphie. Si l’on déduit la marge de Vollard (environ 50 francs), il devient difficile d’envisager que la toile ait transité d’un revendeur à l’autre, l’accumulation des marges aurait contribué à faire monter le prix. Il est donc hautement improbable que Schuff ait cédé

sa toile de Philadelphie a un intermédiaire avant la vente à La Rochefoucauld, via Vollard.¹

Il resterait un obstacle. Vollard n'enregistre pas la toile de Philadelphie avant la vente à La Rochefoucauld. Ce n'est que normal. Il n'a alors guère de stock et vend des toiles qui ne lui appartiennent pas. Il n'y a jamais d'enregistrement des toiles qu'on lui confie, elles n'apparaissent dans ses comptes que lors des ventes. L'absence d'achat de *Tournesols* par Vollard avant l'exposition indique qu'il s'agit d'un dépôt et conforte l'hypothèse d'une personne avec qui Vollard est en relation de confiance. Qui? La seule personne connue, présente à Paris, qui ait déjà mis à la disposition de Vollard des oeuvres de Vincent est... Schuffenecker.

Il manquerait également la preuve de la sortie de chez Schuff de la toile de Philadelphie? Mais il manque toutes les preuves de toutes les sorties de toutes les toiles que possédèrent les frères Schuffenecker. Seuls des recoupements nous apprennent que des toiles leur ont appartenu, le ménage a été fait dans leurs archives, les pages des carnets d'Emile ont été arrachés, très probablement par sa fille Jeanne que la vente de faux tableaux de Vincent (restés dans la collection d'Amédée dont elle hérita) ne rebuta pas.

Aussi grande que soit l'évidence, il est cependant à craindre qu'elle ne convainque que lorsqu'il sera établi que Gauguin n'a jamais détenu les 12 *Tournesols* de Philadelphie.

Démonstrons que l'échange avec Gauguin n'a pas eu lieu, et il deviendra certain que la toile de Philadelphie aura été vendue à Schuffenecker. Par chance pour la mémoire de Vincent, une foule d'indices convergents apportent cette certitude.

LES VINCENT DE GAUGUIN

Pour B. Welsh, Gauguin est réputé possesseur des *Tournesols* de Philadelphie car elle a cru remarquer cette toile chez Bauchy. Distinguons

¹ Sauf évidemment, comme je le pense maintenant, si les *Tournesols* sont passés de Schuffenecker à Bauchy, car la collection Bauchy est bradée. [B.L. 2006]

la collection de Gauguin de celle de Bauchy que B. Welsh a confondues : “*Bauchy transferred to Chaudet eight paintings by van Gogh belonging to Gauguin*”. Ce n’est que la reprise, après d’autres, d’une déduction fautive de Douglas Cooper (45 lettres de Gauguin à Vincent, Theo et Jo Van Gogh, Musée Van Gogh, 1983.)

Il serait possible d’expliquer, en relisant les lettres de Gauguin à Monfreid pourquoi Cooper s’est mépris, de montrer que l’erreur de Cooper s’était nourrie d’une méprise antérieure de Jean Ribaud-Menetière, mais ces démonstrations seraient bien longues, contournons ce problème et cherchons à établir quels tableaux de Vincent posséda Gauguin?

S’il semble prématuré de prétendre figer définitivement la collection des peintures de Vincent qu’il détenait, on peut cependant s’approcher. A la mort de Vincent, en juillet 1890, Gauguin détient quatre toiles obtenues par échange. Deux sont, comme l’a dit Victor Merlhès il y a dix ans, les *petits tableaux de Soleils* de la période de Paris, (F375, Metropolitan Museum, New York et F376, Kunstmuseum, Berne). Des chercheurs n’ayant pas compris que Vincent signait les toiles qu’il échangeait, hésitaient à établir cette correspondance. La troisième est l’*Autoportrait arlésien de Vincent dédié à Gauguin*, dit “en bonze” (F 476, Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.) La quatrième est comme le remarque Hulsker, *Le Ravin* F. 662, du *Boston Museum of Fine Arts*, et non (même si “l’étude” et “le tableau” sont tous deux passés chez les frères Schuffenecker) le *Ravin* F661, ainsi que dit B. Welsh, recopiant une erreur, déjà reprise de Cooper par S. A. Stein.) Gauguin avait remarqué ce *Ravin* “avec une couleur très suggestive [...] dans une note violette” aux Salon des Indépendants de 1890 et il en avait demandé l’échange. La journaliste Cecilia Waern le remarque, “*absurd in colour*”, dans son atelier en 1892.

C. Waern dit également y avoir vu une autre toile : “*huge white roses on an apple green background*”. Ce ne peut être que le F. 681 aujourd’hui à la *National Gallery of Art* de Washington. La présence de cette toile chez Gauguin ne convient pas. Nous savons que le 9 juin 1891, pour

400 francs, Paul Gallimard a acheté de Johanna (via le marchand Julien Tanguy) des *Roses* sur fond vert, qui avaient été exposées aux Indépendants et que cette toile se trouve toujours chez lui en 1905. C. Waern se sera donc embrouillée dans ses notes, situant chez Gauguin les *Roses* vues à l'exposition de 16 oeuvres de Vincent chez Le Barc de Boutteville, d'où elle sortait (# 7 du cat. de Bernard).

Trois autres toiles de Vincent rejoignent plus tard la collection Gauguin. Le 29 mars 1894, Gauguin écrit à Johanna pour “*reprenre les tableaux de Vincent qui m'appartenaient ; entre autres une berceuse (femme assise dans un fauteuil) ; puis une tête d'arlésienne faite d'après un dessin de moi et un coucher de soleil à Arles*” (GAC 43) Jo enverra trois toiles. Vincent avait bien promis, à plusieurs reprises, une *Berceuse*, puis avait offert une Arlésienne d'après son dessin. (L629) [Le *Portrait de Madame Ginoux* en Arlésienne envoyé par Johanna pourrait être le F. 541, aujourd'hui au Musée Kröller-Müller à Otterlo²].

Il faut évoquer deux difficultés. D'abord la question de la *Berceuse* le cadeau n'est pas aussi évident qu'il y paraît. Il est d'abord question d'un échange : “*Si Gauguin veut échanger avec toi un exemplaire de la Berceuse, il pourra l'envoyer en Danemark à sa femme, et volontiers de cette façon je verrais une toile de moi là-bas.*”(578). Par la suite, Vincent l'offre : “*Gauguin s'il veut l'accepter, tu lui donneras un exemplaire de la Berceuse qui n'était pas monté sur châssis*”(592). Plus tard, La *Berceuse* fera partie de l'échange envisagé : “*s'il veut il prendra les répétitions de Tournesols et la répétition de la Berceuse en échange de quelque chose de lui qui te ferait plaisir*” (L 626).

Le second point à noter est qu'il n'est pas possible de suivre Cooper quand il écrit que ces 3 toiles auraient été remises à Gauguin avant la mort de Vincent, puis “*envoyées par erreur à Johanna après la mort de Theo et Vincent*”. Ces propos, largement recopiés, reposent sur une méprise. Il n'y a pas de possibilité de remise physique d'une quelconque de ces toiles à Gauguin.

Pour le “*Coucher de soleil à Arles*”, le droit à la propriété de Gauguin est moins évident. Dans sa lettre 603 à Theo, Vincent dit : “*ci-inclus*

2. Il s'agit en fait de F 642, B.L. 2006

j'ai écrit quelques mots à l'ami Gauguin." Le mot est perdu, mais on sait que le croquis d'un champ de blé sous un grand soleil y figurait. On peut imaginer que Vincent faisait à Gauguin l'offre de cette toile, mais il paraît curieux qu'il ne le dise pas à Theo. Quoi qu'il en soit et même si la toile de St-Rémy n'était pas vraiment exigible, le mal n'est pas grand, toujours réaliste, Johanna a demandé, en retour, "une étude". La toile envoyée par Johanna pourrait être *La Moisson en Provence* F 558, aujourd'hui à Jérusalem.³ Elle aurait dans ce cas, suivi le même itinéraire que *Le Ravin*, passé ensuite chez Amédée Schuffenecker. La suggestion de Cooper disant que Johanna aurait pu envoyer le semeur F 617 ne semble pas recevable.

[Il serait tentant, en raison de l'envoi par Vincent de 7 toiles à Pont-Aven pour des échanges avec cinq artistes Bernard, Gauguin, Laval, Moret et Chamaillard en octobre 1888, (Lettre B.18), de penser que Gauguin a pu recevoir alors une toile supplémentaire. Divers éléments poussent cependant à en rejeter l'éventualité.]

Gauguin aurait donc, en mai 1894, avant la dispersion de sa collection, sept toiles de Vincent.

LES VINCENT DE BAUCHY

Les 8 peintures de Vincent que Bauchy confie à Chaudet le 12 août 1895 sont sans lien avec les sept toiles de la collection de Gauguin. Cela se déduit de la liste qui a survécu : "Paysage, paysage, Marine, Groupe, Usines, Portrait, Harengs, Fleurs."

Si la collection Bauchy avait été un sous-ensemble ignoré de la collection Gauguin, il faudrait que Gauguin ait possédé, en 1894, 14 toiles de Vincent : les 7 qu'il détenait et 7 des 8 de la collection Bauchy dont les intitulés interdisent toute superposition (seul un "paysage" pourrait convenir). Aucun connaisseur de la période ne peut accepter l'idée que Gauguin a détenu tant de Vincent. Les 7 de sa collection sont

3. Non, cette toile que ne connaissais mal est un faux Van Gogh que j'attribue, avec un très haut degré de certitude, à Emile Schuffenecker. Voir, in *Le Monde*, *Doutenses moissons*. Déduire quelle toile fut envoyée par Johanna, même s'il semble que Gauguin guignait 617, semble inaccessible. Il avait précisé à Johanna que toute toile lui conviendrait. [B. L. 2006]

mentionnées à de trop nombreuses reprises, et sont sur une période trop couverte par la *Correspondance*, pour admettre pareil dopage. Ses lettres à Monfreid accusent encore l'impossibilité.

La vente par Vollard à Bauchy le 5 novembre 1894 de trois tableaux de Vincent pour 450 francs : *Tête de Paysan, Paysage, et Femme dans un fauteuil* réduit les dernières vellétés d'équivoque sur l'éventuelle identité des collections Bauchy et Gauguin. Bauchy se fournit ailleurs. Elle montre également que Bauchy posséda davantage que les 8 toiles de Vincent (lui appartenant en propre) qu'il confie à Chaudet. Une lettre de Bauchy à Gauguin supprime la possibilité, imaginée par Cooper, que Bauchy ait alors détenu l'*Autoportrait de Vincent...* il l'achète chez William Molard en 1902.

Un autre biais permettait également d'éviter de confondre les collections Bauchy et Gauguin. Cooper et B. Welsh semblent avoir manqué le sens de passages des lettres écrites par Gauguin à Daniel De Monfreid. Elles qui indiquent pourtant que Gauguin ne regarde pas la "collection Bauchy" comme sienne. Il dit : "en outre Chaudet aurait vendu à Vollard 3 tableaux *de la collection Bauchy* pour 400 francs..." (XII 96). Le style télégraphique de sa correspondance a conduit les commentateurs pressés à penser que la phrase de Gauguin qui, dans la lettre, précédait : "*il m'avait dit autrefois que, sur votre conseil, il avait baissé le prix de 2 van Gogh demandé(s) par Vollard*" renvoyait aux mêmes toiles alors que Gauguin passait, comme souvent, du coq à l'âne. Le distinguo de Gauguin, qui appelait "Collection Bauchy" ce qui appartenait en propre à Bauchy, permet de comprendre que les 3 Vincent de Bauchy vendus pour 400 francs sont sans rapport avec les *petits tableaux de soleils*.

Une autre lettre de Gauguin, dans laquelle il envisage que Bauchy sacrifie sa collection pour lui régler l'argent qu'il lui doit (d'achat ferme de toiles de Gauguin devant être payées à tempérament, 150/mois), dissipe les vellétés de confusion entre les deux collections. Si les tableaux de Vincent que possédait Bauchy avaient appartenu à Gauguin, Gauguin aurait exigé leur restitution. La vente, à Blot, par Vollard, en

novembre 1896 des *Harengs* repérés chez Bauchy semble avoir contribué à l'erreur de B. Welsh cherchant à tout concilier.

ET SI, MALGRÉ TOUT, LES FLEURS DE BAUCHY ÉTAIENT LES TOURNESOLS DE PHILADELPHIE...

Si toutefois B. Welsh avait eu l'intuition heureuse en imaginant que les "*Fleurs*" de Bauchy étaient les "*Tournesols*" de La Rochefoucauld, il serait intéressant de savoir de qui Bauchy pouvait les tenir. De Schuffenecker qui les avait achetés à Johanna van Gogh en 1894 à la mort de Tanguy? Peut-être. Auguste Bauchy propriétaire aisé, du Café des Variétés est l'ami du tout aussi défavorisé Schuff ("*Lui qui a des appointements et une maison de 100 000 francs*" dit Gauguin qui ne savait pas tout). Ils sont les deux premiers vrais spéculateurs sur les oeuvres de Vincent et Gauguin. Bauchy connaît les *Tournesols* cédés par la veuve Tanguy, et semble avoir envié Schuff de cet achat.

Ou bien étaient-ils complices? Huit jours seulement après l'acquisition de Schuff — qui manoeuvra Johanna pour obtenir deux toiles à demi-prix — Bauchy se décrit à son tour en amateur aussi fervent que désargenté, soit de son propre chef, soit sur les conseils et pour le compte de Schuff qui ne peut raisonnablement pas espérer continuer à vider la mine sous son propre nom.

Le 7 mars 1894, Schuffenecker écrit à Johanna : "*Comme je vous le dis dans ma lettre, cette somme modique est pour moi un sacrifice, mais vous savez quelle est mon admiration pour les oeuvres de votre grand beau-frère*", puis, le 15, "*votre lettre [...] m'a fait le plus grand plaisir en m'apprenant que vous acceptiez mes offres pour les deux tableaux de Vincent que je désirais. Aussitôt, je suis allé chez Madame Tanguy prendre les toiles et lui remettre les 50 francs de commission qu'elle a refusé de prendre disant que c'était insuffisant qu'elle voulait 75 francs et qu'elle allait vous écrire à ce sujet et comme vous avez, Madame été très généreuse en me cédant ces deux belles toiles, ne vous inquiétez pas de la réclamation de Madame Tanguy, je lui porterai 75 francs le premier jour que je passerai chez elle. Je vous envoie sous ce pli 250 frs et les 200 francs restant je vous les ferai parvenir*

d'ici quelques temps. Je vous serai obligé, Madame, de me dire dans votre accusé de réception si vous êtes pressée de cette somme auquel cas je m'arrangerais pour vous l'envoyer dans quelques jours, sinon je vous ferai attendre peut-être deux ou trois mois."

Le 23 mars, Bauchy écrit à Johanna : "J'ai vu chez Madame Tanguy des tableaux de Van Gogh. Malheureusement je suis un amateur peu fortuné et je ne pourrais m'offrir une de ces toiles au prix qui m'a été demandé. Je viens donc vous prier de me dire si vous consentirez à me laisser un de ces tableaux, toile de 40 je crois, dans le genre des derniers vendus à monsieur Schuffenecker pour la somme de 290 frs..." (VGM. b/1206). A ce prix, la belle grande vue de *Jardins de Montmartre avec le moulin*, aujourd'hui au Musée de ville d'Amsterdam, aurait été une brillante affaire. Comme on s'en doute la "toile de 40, je crois" était une fort sérieuse toile de 50 que Tanguy n'aurait pas lâchée à moins de 1000 francs, mais il venait de mourir et les rats étaient là avec leurs demandes de ristournes, leurs paiements différés, leurs toiles vues petites et leurs sous comptés. Comme toujours! Il semble que cette fois, Johanna ne céda pas.

Deux autres indices pourraient soutenir l'éventualité d'un transfert Schuffenecker-Bauchy.

Dans sa correspondance, Mme Tanguy dit "*le Soleil*", mais, dans sa lettre du 7 Mars 1894 à Johanna, Schuffenecker dit "*les fleurs*" : "Pour les tableaux, je vous offre 300 francs pour *les fleurs*..." (VGM. b/1427). Bauchy appellera plus tard "*Fleurs*" la toile qu'il confie à Chaudet. Si Gauguin avait confié des *Tournesols* à Bauchy, les intitulés "*Soleils*", ou "*Tournesols*", auraient logiquement dû se perpétuer. Il faut cependant être prudent, car un autre tableau qui porte le titre "*Fleurs*" circule à Paris et sera exposé sous ce titre en 1901 (#23 du cat.). Schuff a également pu écrire "*les fleurs*" par habileté, pour éviter d'alarmer Johanna avec un grand mot comme *Tournesols*.

Enfin, nous trouvons dans la liste Bauchy le tableau intitulé "Groupe". Oubliant que la liste Bauchy est une liste de peintures, Cooper s'était demandé s'il pouvait s'agir de la lithographie des Mangeurs de pommes de terre, offerte par Theo à Gauguin en 1889. Les

“groupes” peints par Vincent sont trop rares et ses peintures se trouvant à Paris à l’époque sont trop peu nombreuses pour ne pas songer qu’il puisse s’agir des *Buveurs* d’après Daumier (F 667) aujourd’hui au Art Institute de Chicago. Peints par Vincent en février 1890, ils se trouvent, en 1893, dans la collection de C.-E. Schuffenecker, ainsi que l’a récemment établi Jill-Elyse Grossvogel, spécialiste de ce peintre. Un autre intitulé de la liste Bauchy pourrait également attester du flux Schuff-Bauchy.

Qui souhaite tenir ces indices pour preuves, ou qui parie sur la justesse de l’intuition “fleurs/Bauchy égale *Tournesols*/La Rochefoucauld” de B. Welsh, dispose désormais de la trace du départ des *Tournesols* de Philadelphie de la collection Schuffenecker.⁴

LES ENTRAVES À L’HYPOTHÈSE D’UN ÉCHANGE

De très nombreux *warnings* auraient dû signaler à B. Welsh sa bévue. Des entraves décisives à sa thèse d’un échange avec Vincent surgissent de toutes parts, certains du côté de la collection de Gauguin.

Outre que personne ne remarque dans la collection de Gauguin d’autres *Tournesols* de Vincent que les deux petits soleils parisiens, il n’existe pas davantage de trace d’échange de *Tournesols* avec Gauguin, que de trace de toile de Gauguin entrant, en contrepartie, dans la collection de Theo.

L’éventualité de l’échange en contrepartie contre : *Vincent peignant les Tournesols*, du Musée Van Gogh, (W 296) qu’entrevoit B. Welsh, ne convient pas. Une lettre inédite de Theo à Johanna du 3 Janvier 1888, indique que ce fut un cadeau : “*Gauguin a peint le portrait de Vincent dans les derniers jours et il me l’a offert, c’est une grande oeuvre d’art et le meilleur portrait qui a été fait de lui quant à la ressemblance intérieure.*”(VGM. b/2023). Pour le remercier, Theo offrit en retour la lithographie.

Il reste bien dans le carnet de Gauguin la trace d’une toile cédée à Theo, mais il serait dangereux de faire trop fonds là-dessus, puisque

4. Trois autres toiles, passées de Schuffenecker à Bauchy viennent encore soutenir ce flux si bien que je considère le pressentiment de B. Welsh soutenu par les faits [B.L. 2006]

sans elle, le ratio d'échange Vincent-Gauguin serait, à 7 contre 2 et l'échange du *Ravin* sans contrepartie.

UNE LETTRE MAL DATÉE

Dans une lettre non-datée à Theo, (“GAC 24,”) Gauguin écrit : “*Vous trouverez chez Cluzel encadreur Rue Fontaine un tableau que j’ai remis à votre intention (pour notre échange)*”. Pour B. Welsh, c’est la trace de l’échange de *Tournesols* de Philadelphie. Las, la datation proposée par D. Cooper : “(avril-mai?) 1889”, que B. Welsh transforme en certitude : “*late May, early June*” 1889, n’est pas la bonne. La lettre de Gauguin commence par un “*Cher Monsieur*” bien trop formel pour leurs relations de la période. Après l’avant-veille de Noël 1888 (où Vincent régale une nymphe d’un pavillon auditif), et du fait du rapprochement face à l’adversité qui s’ensuit, Theo devient, pour Gauguin : “Cher Mr Van Gogh”. L’aride contenu de la lettre est, de plus, bien trop déférent pour l’époque. Enfin, puisque nous savons que l’échange que la lettre mentionne est inégal... (“Vous trouverez *un tableau* [...] Excusez moi si je ne viens pas moi-même chercher *les vôtres*”), comme l’était l’échange des deux toiles de *Tournesols* parisiens de Vincent contre la toile martiniquaise de Gauguin, Au bord de la rivière, il faut nécessairement conclure que cette lettre GAC 24 reflète cet échange-là et avancer sa date au tout début de leurs relations, en novembre-décembre 1887.

Victor Merlhès a écrit que Cooper ne s’était “*pas fourvoyé à moitié*” en datant cette lettre de 1890 (ou de 1889 si l’on corrige la faute de frappe). Si B. Welsh n’a pas vu le rejet par Merlhès de la datation de Cooper, c’est que Merlhès tenait Cooper pour si compétent qu’il l’appelle “l’annotateur de l’édition” des lettres. En regardant dans la table des noms cités, B. Welsh n’a pas pu voir que Merlhès critiquait l’absurde datation de Cooper et elle l’a reprise. Merlhès disait : “*commentaire vraiment déconcertant d’incohérence*” (PG & VvG, Lettres retrouvées p. 56, *Avant et Après*)

LES TOURNESOLS QUE VOULAIT GAUGUIN

B. Welsh ne semble pas avoir saisi pourquoi Gauguin avait voulu, quels *Tournesols*.

Il a voulu les 14 *Tournesols* d'Amsterdam accrochés deux mois dans sa chambre. Ainsi que l'a récemment fait remarquer Antonio De Robertis, on voit mal, alors que Theo disposait, selon B. Welsh, de trois toiles de 14 *Tournesols*, pourquoi Gauguin aurait soudain changé d'avis pour se satisfaire de la réplique des 12 *Tournesols*, lui qui n'avait jamais même souhaité posséder leur original.

Aujourd'hui un "van Gogh" est un "van Gogh", mais il y avait encore quelque hiérarchie quand ce n'étaient que "des peintures de Vincent", quand c'était de vraies peintures venues bousculer l'univers pictural, quand elles étaient tout juste peintes dans ce but par un formidable artisan fondeur d'ors, "*or pour fondre ces ors-là, et ces tons de fleurs, le premier venu ne le peut pas, il faut l'énergie et l'attention d'un individu tout entier*", quand il était conscient de devoir travailler au contact d'autres pour produire des oeuvres qui "*dépassent la puissance d'un individu*", quand il attaquait "*cette diable question du jaune*", quand ses toiles n'étaient pas encore les reliques de cette bataille-là auxquelles ne se prêtent plus guère que l'attention distraite de l'oeil morne de badauds en mal de culture, la préoccupation anxieuse d'une poignée de gratte-papiers et l'admiration de quelques fondus d'un autre âge.

Gauguin avait été sensible à la "*haute note jaune*" que Vincent savait avoir atteinte. Il voulait être la "*page parfaite d'un style essentiellement Vincent*". Il dit dans divers écrits, dont Natures-mortes en janvier 1894, que c'est cela qu'il admire : "*Dans ma chambre jaune, des fleurs de soleil, aux yeux pourpres, se détachent sur un fond jaune ; elles se baignent le pied dans un pot jaune sur une table jaune. Dans un coin du tableau, la signature du peintre, Vincent. Et le soleil jaune qui passe à travers les rideaux jaunes de ma chambre, inonde d'or toute cette floraison, et le matin, de mon lit, quand je me réveille, je m'imagine que cela sent très bon. Oh oui il l'a aimé le jaune, le bon Vincent...*" Gauguin voulait si fort le jaune de Vincent, il le savait si puissant qu'il ne put se retenir de se farder des boutons d'or de la gloire de son ami

et écrivit que Vincent avait appris, ce jaune... de lui! Gauguin était tant aveuglé du jaune qu'il en oublia l'existence de l'autre toile de *Tournesols* de sa chambre, sur fond vert, elle. La lecture de son texte de 1894, nous le laisse par surcroît deviner (il en aurait sinon parlé) qu'il ne détient pas de *Tournesols* arlésiens.

Pourquoi, lui qui, selon Vincent, les aimait “*extraordinairement*” n’obtint-il pas de *Tournesols* d’Arles? La meilleure probabilité va à la blessure narcissique causée par l’objet contondant que fut le veto de l’artiste. Vincent tint les “*masques et gants d’armes*” que Gauguin avait abandonnés en Arles pour “*enfantillages*”, il disait que, par chance, Gauguin et lui n’étaient “*pas encore armés de mitrailleuses*” et se voulait “*bien décidé à ne rester armé que de sa brosse et de sa plume.*” (LT571) Il savait avoir peint avec sa brosse ce que l’autre voulait, avec sa plume, et, dans cette même lettre, il dit : “*Non*”. Depuis le “*Non jamais*” que lui avait opposé sa cousine Kee, Vincent savait combien ces trois lettres, opposées à un désir, peuvent blesser.

Le 17 janvier 1889, Vincent écrit à Theo qu’il conteste à Gauguin tout droit sur les 14 *Tournesols* demandés : “*Je trouve assez étrange qu’il me réclame un tableau de tournesols en m’offrant en échange, je suppose, ou comme cadeau, quelques études qu’il a laissées ici. Je lui renverrai ses études, qui probablement auront pour lui des utilités qu’elles n’auraient aucunement pour moi. Mais pour le moment je garde mes toiles ici et catégoriquement je garde moi mes tournesols en question. Il en a déjà deux que cela lui suffise. Et s’il n’est pas content de l’échange fait avec moi, il peut reprendre sa petite toile de la Martinique et son portrait qu’il m’a renvoyé de Bretagne, en me rendant de son côté et mon portrait et mes deux toiles qu’il a prises à Paris. Si donc jamais il réabordera ce sujet ce que je dis est clair assez.*” (LT571)

Moins d’une semaine plus tard, le 22 (ou le 23) janvier, il écrit à Gauguin : “*Je crois que je commencerai par retourner ce qui est à vous en vous faisant observer que c’est mon intention après ce qui s’est passé de contester catégoriquement votre droit sur la toile en question. Mais comme j’approuve votre intelligence dans le choix de cette toile je ferai un effort pour en peindre deux exactement pareils. Dans lequel cas il pourrait en définitive se faire et s’arranger ainsi*

à l'amiable que vous ayez la vôtre quand même.”(VG/PG)

L'orgueil blessé de Gauguin doucha sans doute son “*complet béguin*” de *Tournesols*. Le profil psychologique de l’“*assez calculateur*” Gauguin ne présente pas le “*petit tigre Bonaparte de l'Impressionnisme*”, ainsi le moqua Vincent, comme homme à collectionner les copies, fussent-elles authentiques, quand on lui a catégoriquement refusé un original et que l'on consent à l’“*effort*” d'une copie!

Il est également vrai que Gauguin est découragé et travaille peu au début de 1890 (“*et pourquoi peindre!*”) quand Vincent renouvelle son offre d'échange. Il ne dispose sans doute pas d'un équivalent suffisant pour l'échange de trois toiles que Vincent propose et, répondant à Vincent, il ne demande plus que l'échange du *Ravin*.

Mais on pourra toujours objecter que tout cela n'est que bavardages, interprétations hasardées. Soit.

B. WELSH CONTRE THEO, VINCENT & GAUGUIN.

Imaginant la remise des 12 *Tournesols* de Philadelphie à Gauguin, B. Welsh écrit : “*However it can now be shown that this painting passed from Vincent to his brother Theo, who, with the artist's authority, presented it to Paul Gauguin sometime between end of May and early June 1889.*”

La lettre de Theo à Vincent du 21 mai 1889 ne porte pas la marque d'une intention, ou de la réalité, d'un don ou d'un échange, mais surtout, celle qu'il lui écrit le 16 juin les évacue. Theo écrit en effet : “*Gauguin est parti à Pont-Aven il y a une quinzaine de jours, il n'a donc pas vu tes tableaux.*” Si Gauguin n'a pas vu les toiles envoyées par Vincent (dont les *Tournesols*) c'est bien qu'aucune ne lui a été remise.

L'autorisation de “donner” des *Tournesols* à Gauguin, est, elle, une fantaisie au coeur de la fantaisie, la lettre de Vincent du 22 mai interdit explicitement un cadeau de *Tournesols* : “*Gauguin, s'il veut l'accepter, tu lui donneras un exemplaire de la Berceuse qui n'était pas monté sur châssis, et à Bernard aussi comme témoignage d'amitié ; mais si Gauguin veut les Tournesols ce n'est absolument comme de juste qu'il te donne en échange quelque chose que tu*

aimes autant.”

Le 10, ou le 11, février 1890, soit près d’un an après “l’échange” vu par B. Welsh, Vincent écrit à Theo : “*Dites-lui [à Gauguin] surtout bien des choses de ma part et s’il veut il prendra les répétitions de Tournesols et la répétition de la Berceuse en échange de quelque chose de lui qui te ferait plaisir*” (L. 626). Vincent re-confirme donc que “l’échange de 1889” est un leurre.

Sa phrase nous indique en outre qu’il a peint deux, et non trois répétitions de *Tournesols*. En effet, s’il en avait peint 3, la non-identité des trois pièces (12, 14 et 14 T.) l’aurait contraint à préciser de quelles “deux” parmi les “trois”, il s’agissait — Vincent, on le sait, veut échanger ses deux répétitions de janvier avec Gauguin qu’il a d’abord nommées : “*la répétition de mes tournesols*”. S’il y avait eu trois répétitions, la formule de Vincent signifierait qu’il les propose toutes trois à Gauguin, ce qui est absurde. Les aléas des interprétations de certains de ses exégètes n’implique pas que Vincent ne savait pas écrire.

Les lettres de Vincent, dont la plume sait être aussi redoutablement précise que son pinceau l’est, ne laissent que rarement place aux ambiguïtés. Cependant, mal les connaître peut donner ce sentiment et conduire à relativiser leur importance. Lorsque l’on prétend parvenir à des conclusions définitives, il faut au moins faire l’effort de relire les lettres de la période sans se contenter de les approcher avec des outils, comme le *Guide to His Work de Jan Hulsker* (VGM. Amsterdam 1993), qui permet au chercheur de trouver rapidement les correspondances entre une toile et les lettres, mais n’a pu, tout méticuleusement établi qu’il fut, tout résoudre. Il est difficile de ne pas voir un lien de cause à effet entre l’omission de la référence à la lettre 626 dans le *Guide* de Hulsker et le fait que B. Welsh ait manqué le passage de cette lettre qui condamne son “échange de 1889”.

Hulsker m’a indiqué la raison pour laquelle il n’avait pu faire correspondre de toiles de *Tournesols* à la lettre 626. Sachant que Vincent parlait de deux toiles, et non de trois, il ne lui était pas possible de choisir parmi les trois toiles candidates (c’était en 1993, avant la contestation de la toile de Tokyo). De même, Hulsker n’avait pas de raisons de

mentionner la lettre T10 de Theo, indiquant à Vincent que Gauguin n'avait pas vu les toiles envoyées, Theo n'y citant pas les toiles nommément.

Il est plus malaisé de deviner comment a pu également échapper à la vigilance de B. Welsh la lettre (GAC 40, datée par Cooper *ca* 1er avril) de Gauguin à Vincent des alentours du 19 mars 1890, qui garantit, elle aussi, qu'il n'y a pas eu d'échange en 1889. Elle commence par : "*J'ai vu avec beaucoup d'attention vos travaux depuis que nous nous sommes quittés, chez votre frère d'abord et à l'exposition des Indépendants.*" Elle nous rereconfirme qu'entre le 24 décembre 88 et février 90, Gauguin n'a rien vu du travail de Vincent, et, partant, qu'il n'a rien échangé. On remarque incidemment qu'il n'est pas, dans cette lettre, question d'échange de *Tournesols*. Gauguin demande exclusivement l'échange du *Ravin* : "*J'en ai causé avec votre frère et il y en a un que je voudrais vous changer pour une chose à votre choix. Celui dont je parle c'est un paysage de montagnes...*"

Les *Tournesols* de sa chambre, convoités, et manqués, étaient exposés aux Indépendants, mais, Gauguin l'avait compris, ceux-là n'étaient pas pour lui.

Après cette lettre de Gauguin, il n'y a plus de créneau possible pour un échange de *Tournesols*, avec l'un ou l'autre des frères van Gogh et on peut être certain que Gauguin n'a jamais vu la répétition des 14 *Tournesols*.

Quand Gauguin demande Le *Ravin*, Vincent répond à Theo : "fais ce que tu veux pour l'échange". Gauguin n'aura pas d'autre toile de Vincent avant la mort des deux frères. Vincent ne revoit pas Gauguin à Paris quand il quitte Saint-Rémy en mai 90. Vincent meurt à la fin juillet et Gauguin est en Bretagne d'où il ne revient que le 8 novembre, soit près d'un mois après l'internement de Theo. Et il n'y a pas cette fois de "lost letters..."

Trois indices encore auraient pu servir d'avertisseurs.

Sachant que les *Tournesols* marchent par paire pour Vincent dès le

moment où il en commence la répétition et que l'éventualité d'un échange de *Tournesols* avec Gauguin est, depuis que les répétitions existent, liée à un cadeau d'une *Berceuse* pour former un triptyque, l'absence de remise de *Berceuse* à Gauguin (avant qu'en 1894, il en récupère un exemplaire de Johanna ; probablement la toile F. 506, aujourd'hui au Art Institute de Chicago) exclut toute remise de *Tournesols*.

Si B. Welsh avait été plus sensible à la personnalité de Vincent, elle se serait retenue d'écrire : "*Vincent had stipulated that Gauguin should give to Theo [two works... better than the average] in exchange of a third sunflower painting (L576)*". Vincent n'est pas de la sorte de gens qui échangent à un contre deux à la défaveur de l'autre. Dans sa lettre 576, il n'a pas proposé, que Gauguin prenne "un troisième tableau de *Tournesols*". Il a stipulé que l'échange devait se faire à deux contre deux, et ce n'est pas même pour son propre bénéfice : "*Ainsi je voudrais seulement qu'en cas que Gauguin qui a un complet béguin pour mes tournesols me prenne ces deux tableaux qu'il te donne à ta fiancée ou à toi deux tableaux de lui pas médiocres mais mieux que médiocre.*" Il est accablant de voir qu'on se dispense encore de se référer aux manuscrits, publiés en fac-simile depuis 20 ans, pour leur préférer l'épouvantable édition anglaise de lettres qui dit souvent bien autre chose que ce qu'a écrit Vincent. Les connaisseurs des revers de sa mémoire savent combien sa correspondance a été épouvantablement truquée par Johanna van Gogh et presque aussi mal traduite en anglais.

L'INVENTAIRE DE THEO

Un dernier warning s'allumait dans l'inventaire de la collection de Theo (abusivement dénommé "Liste André Bonger 1891", mais écrit par Johanna sous la dictée de Theo en septembre 1890)⁵. Aux N°194 et N°195 de son inventaire, figurent deux "Toiles de 30" de *Tournesols*. Le 194 est connu, ce sont les 14 *Tournesols* de Londres, mais le 195 est-il, comme le pense B. Welsh, la toile japonaise ou bien est-ce la toile

5. Grosse erreur de ma part. Ayant repéré des fautes semblables dans les mots français et des écritures très proches, j'avais pensé à l'écriture de la soeur, c'est celle du frère. [B.L. 2006]

de Philadelphie? Le format ne convient pas aux deux candidats. Les 12 *Tournesols* de Philadelphie sont une toile de 30, tandis que les 14 *Tournesols* de Tokyo, plus grands, auraient été donnés comme “toile de 40”... s'ils avaient figuré dans l'inventaire. Évidemment, certaines déductions hâtives, persuadant que la toile de Tokyo fut agrandie longtemps après avoir été peinte, fera que l'argument ne sera pas retenu par ses défenseurs.

En attendant que des preuves d'un agrandissement *ex post* de la toile soient fournies (ce qui semble bien hypothétique), on peut remarquer qu'aux côtés des *Tournesols* 194 et 195 se trouvent, dans l'inventaire, deux versions de la *Berceuse* les numéros 192 et 193. Or, nous savons que, fin avril 1889, Vincent envoya à Theo une caisse de toiles non-montées sur châssis contenant les deux répétitions de *Berceuse* destinées à Gauguin et à Bernard et les répétitions des *Tournesols*. Donc les *Tournesols* de Philadelphie.

Cet indice a été doublement masqué à B. Welsh.

En écrivant : “*After Vincent's death Theo displayed the six Sunflowers then in his possession as a provisional memorial exhibition in his appartement.*”, elle crut établie une conclusion du Dr Dorn, pourtant doublement contredite, et par l'inventaire de Theo qui recensait alors non six, mais dix, toiles de *Tournesols* (les numéros 32, 44, 84, 92, 94, 95, 119, 194, 195, 211), et par le souvenir d'Emile Bernard qui prépara l'accrochage chez Theo, et n'évoque, en 1911, qu'un triptyque des *Tournesols* de Vincent avec la *Berceuse* au centre : “*There was the Berceuse shown between the yellow and orange Sunflowers like a village madona between two gold candelabra.*” Cela n'était que la confirmation d'un autre texte de Bernard datant de 1891.

La seconde erreur qui a masqué à B. Welsh la correspondance entre les deux répétitions des *Tournesols* de janvier 1889 et les n°194 et 195 de l'inventaire de Theo a des racines plus anciennes. Les 14 *Tournesols* de Londres sont traditionnellement regardés comme la toile originale. On les date pour cette raison d'août 1888. Les 14 *Tournesols* de la Fondation Vincent Van Gogh d'Amsterdam sont, eux, considérés comme leur répétition de janvier 1889. Tout un faisceau d'éléments invitent

à rejeter ce classement. D'abord le style. Celui de la toile de Londres s'apparente à celui des 12 *Tournesols* de Philadelphie peinte en janvier, et celui des 14 *Tournesols* d'Amsterdam est proche de celui des "douze fleurs sur fond bleu-vert", aujourd'hui au *Neue Pinakothek* de Munich, peinte en août. Ensuite, la simplification qui nous indique l'ordre de réalisation. Nous savons également que Vincent avait donné, en propre, ses grands *Tournesols* d'août à Theo et à Johanna (pour éviter que Gauguin les ait) et nous savons également que la toile d'Amsterdam est toujours restée dans la collection de la famille van Gogh ; cela pourrait s'expliquer, Johanna connaissait bien la version d'août que Theo avait accrochée chez eux : "*Un des tournesols j'ai mis dans notre salle à manger contre la cheminée. Il fait l'effet d'un morceau d'étoffe brodé de satin et d'or, c'est magnifique*" (T12) Nous savons enfin, par une lettre de Vincent que le fond de ses 14 *Tournesols* d'août 1888 est "jaune-vert", le fond de la toile de Londres étant "jaune", il faut bien admettre qu'elle n'a pas été peinte en août et qu'il a monté les jaunes dans sa réplique.

Il y a bien une objection. S'appuyant sur le fait qu'il y a 15 tournesols dans le pot de Vincent alors que les lettres disent "14", Roland Dorn pense pouvoir faire une déduction, disant en substance : Vincent a ajouté le quinzième tournesol, celui de gauche en bas, sur le fond qui n'était alors pas encore sec, c'est ce qui explique selon lui pourquoi le jaune du fond transparait dans cette fleur. Cela est tout à fait dénué de pertinence, d'une part parce que Vincent fait des couleurs qu'il veut en travaillant en "pleine pâte" sur une toile fraîche, quelques centaines d'exemples le prouvent, mais aussi parce que nous avons une lettre, écrite quinze jours au moins après que Vincent ait annoncé à son frère que sa toile était "prête" (ce qui permet de déduire que le fond sec), disant qu'il y a 14 tournesols dans le pot. Vincent a plus probablement terminé un peu rapidement pour aller boire un coup avec son copain Roulin arrivé de Marseille au moment où il mettait les "dernières touches".

LECLERCQ ET SCHUFFENECKER.

Emile Schuffenecker, a donc bien vite revendu ses 12 *Tournesols* s'affranchissant de son engagement spontané pris vis-à-vis de Johanna dans sa lettre du 15 mars 1894 : *“En tous cas, Madame, je vous renouvelle mes remerciements et l'expression du plaisir que vous m'avez fait. Les toiles de votre cher grand beau-frère seront chez moi en bonne compagnie, Gauguin, Cézanne, Redon, Bernard, Filliger etc... et traitées avec l'honneur qu'elles méritent. Quand vous viendrez à Paris, Madame, je sollicite l'honneur de votre visite, vous verrez une maison où la gloire de votre grand beau-frère est honorée. Veuillez agréer, Madame, avec mes remerciements, l'hommage de mon plus profond respect. Emile Schuffenecker.”*(VGM. b/1428)

La toujours plus introuvable présence des 14 *Tournesols* de Tokyo, dont on ne voit jamais le semblant de l'ombre avant 1901, pèse. Ils ne surgissent qu'alors des mains d'Emile Schuffenecker qui s'affaire depuis des mois, pinceau en main, sur les 14 *Tournesols* de Londres qui en sont le modèle. Chez son ami Julien Leclercq, Schuff “restaure” la toile de Londres à qui Johanna van Gogh l'a confiée. À sept reprises, Leclercq dissimule bien à Johanna, l'identité de l'innommable “restaurateur”, mais c'est, hélas, de la peine pour rien, un témoignage livre le nom de son “homme habile”. Parmi les prouesses du duo Leclercq-Schuffenecker, que conte Judith Gérard dans son édifiant récit inédit sobrement intitulé : *“Le crime de Julien Leclercq”*, elle évoque la restauration des *Tournesols* : *“Leclercq n'a pas trempé dans ce crime-là, [l'obstruction systématique d'Ambroise Vollard] ses lettres le prouvent, mais il était allé en Hollande chez la veuve de Theo Van Gogh, et avec un flair incroyable, il en avait rapporté la chambre jaune, les oliviers, les cyprès, les nuits étoilées, les toits rouges, le jardin d'Auvers, des soleils... Les toiles avaient été roulées, la peinture en dedans, par des mains inexpertes et elles s'écaillaient par endroits. Leclercq eut recours à un technicien : il fit appel à Emile Schuffenecker, professeur de dessin dans les écoles de la Ville qui venait chaque jour moyennant une modeste rétribution et muni d'une grosse boîte à couleurs, mastiquer les trous et recoller les écailles et, comme il était professeur, il enseignait aussi les curiosités de la langue : “Je suis carreleur de van Gogh” disait-il, dans mon pays, carreleur veut dire savetier”. Il*

ne savait pas si bien dire. Mais Schuff avait des idées personnelles et bientôt il se mit à arrondir les angles quand un dessin lui semblait brutal. «Ce tableau n'est pas fini», disait-il, «on ne peut pas le présenter comme ça.» et il entreprit de finir les van Gogh» (Archives Bengt. Danielsson).

De son côté Leclercq écrivait à Johanna : «Les tournesols ne peuvent pas être rentoilés. Le réparateur se livre sur eux à un travail sans danger mais très minutieux et très long : il injecte avec une petite seringue de la colle sous les parties qui se décollent détachent et il attend qu'un coin sèche bien pour en reprendre un autre. Mais comme nous avons déjà 3 Tournesols (un à Schuffenecker, un à Mirbeau et un au comte de Larochevoucaud) il n'est pas bien nécessaire d'exposer celui-là. Je n'ai pas vu Schuffenecker depuis 15 jours. Il a été alité. Il m'a fait cependant savoir...» (b/4134 Julien Leclercq à Johanna, 6 fev 1901, VGM)

La copie de Tokyo, déjà regardée avec réticence, voire effroi, par plusieurs, est dérivée des 14 *Tournesols de Londres*, elle-même répétition des 14 *Tournesols* d'Amsterdam. Si Vincent avait souhaité peindre une troisième toile de 14 *Tournesols* — mais diable dans quel but et pour personne puisqu'elle n'est pas signée? — il aurait, à n'en pas douter, pris pour modèle son original. Schuffenecker, lui, n'avait bien sûr pas ce choix. Il sut cependant peindre un fond approchant la couleur de la toile d'Amsterdam... que son ami Leclercq, tête pensante de leur petit négoce, connaissait bien. «Petit négoce», car Leclercq et les frères Schuffenecker n'ont entre les mains, tous faux inclus, que trente-six «Van Gogh» en 1900-1901! La mort prématurée de Julien Leclercq cette année-là nous a sans doute privés de plus grandioses développements. Schuff et Leclercq avaient probablement l'intention de restituer à Johanna des *Tournesols* légèrement différents de ceux qu'elle avait confiés...

Le fait que le tissu de la toile des *Tournesols* japonais, soit, en partie, du «même type» que, ou un «morceau» (selon le Musée Yasuda Kasai) du jute utilisée par Vincent et Gauguin en Arles, (deux types de toiles différentes au moins ont été utilisées et il y a des ajouts de toiles sur les quatre côtés) n'a aucune puissance de conviction. Schuffenecker pouvait fabriquer cet indice, fin 1888, il avait signalé à Gauguin, alors

en Arles, les problèmes de décollement que posaient *“vos travaux peints sur de la grosse toile...”* Il possédait en outre, très probablement, une toile peinte sur de la grosse toile. Il connaissait également l’itinéraire des 12 *Tournesols* de Philadelphie pour les avoir acquis de Johanna, c’est même cela qui permit le succès de la supercherie. Intime comme il l’était de son épouse, il ne pouvait pas ignorer qu’ils se trouvaient chez son ami le Comte Antoine de La Rochefoucauld.

Un malin que Schuffenecker! Un “Besogneux” “limant” ses toiles. Et attentif aux détails en tout. Il n’aurait jamais dû lâcher la Bourse! Et qu’il fut malheureux quand sa Louise, qu’aima Gauguin, osa demander le divorce! Mais c’est la vie! Et, dans la vie les réflexes se conservent. Même chez Vincent : *“sans le sou”*, dix ans après six voués à la spéculation sur objets d’art, Vincent écrit encore : *“je dis toujours que l’argent est une monnaie et la peinture en est une autre.”*

Pauvre dévoré de tuant amour-propre que Schuffenecker! Échouant partout, jusque dans la spéculation. Pour, à tout le mieux, 350 francs, il cède à Bauchy, en 1894-95, ou à Vollard, en 1896, — qui trouvera? — ses *Tournesols*, et, moins de cinq ans plus tard, son ami Leclercq écrit à Johanna, à propos de la toile soeur qu’il doit restaurer, *“Puisque vous en vouliez 1800 f net pour vous, il faut les mettre à 2400...”* 680%!

A mi-course entre ces deux dates, en mars 1898, Gauguin, à qui il était *“impossible de répondre aux lettres stupides qu’il m’a envoyées, lettres dans lesquelles il ne parle que de ses malheurs d’argent et d’art, qui est pour lui si stérile, si ingrat”*, écrivait à William Molard qu’*“en dernier ressort”*, Schuffenecker, un *“malade”* qui avait essayé toutes sortes de médecines, *“devrait se faire soigner à [l’asile de] Charenton”* (CLXVII). Boutade à la mode? Vincent, en plus subtil toutefois, en avait presque autant au service de *“l’illustre copain”* Gauguin. Il écrivait à Theo en janvier 89 : *“Si Gauguin était à Paris pour un peu bien s’étudier, ou se faire examiner par un médecin spécialiste, je ne sais pas trop ce qu’il en résulterait.”* (LT 571). Sans boutade cette fois, Theo, de sa fenêtre, avait vu, en *“Schuffen.”*, le *“casseur d’assiettes”* trop convaincu *“d’enfoncer tout les autres peintres”*, avec l’Exposition au Café Volpini, en 1889.

Avant de s'associer avec Claude-Emile et son frère Amédée dans le commerce des tableaux, Leclercq, un "drôle" à qui il était formellement déconseillé de confier des toiles, un profiteur paresseux toujours à vivre au crochet de quelqu'un selon Gauguin qui le connut fort bien, était critique d'art. En 1894, il écrivait dans le *Mercure de France*, à propos des "malins" justement : «C'est à qui imitera, copiera, mais falsifiera. [...] On chipe [...] on mêle [...] on pille [...] Et que sort-il de tout ce pillage? Un art avarié, endommagé, disloqué par ses effrac-teurs, décaractérisé, un art qui n'est plus de l'art. On pille d'abord [...] ça ne ressemble plus à rien, [...] on veut être grand. [...] Monticelli et Van Gogh faisaient de miracles, eux font des saletés.»

B. Landais, Avril 1998

APPENDIX

VASE WITH 12 FLOWERS. [F455, JH1668] :

Vincent 1889 ; sent to Theo van Gogh in late april 1889, (Invent. Theo 195), on consig. by Tanguy's 1891(?) -1894). Sold, in march 1894 as "Le Soleil", by Mme Vve Tanguy to C.E. Schuffenecker [*] Vollard ; sold to La Rochefoucauld, as "Soleils dans un pot", 21 décembre 1896 ; P. Rosenberg art Gallery, Paris ; sold to Carroll Tyson, Chestnut Hill, Pennsylvania 1928, Philadelphia Mus. of Art, 1963

[*] faute d'évidence, il faut éviter d'intégrer la séquence : "[sold to A. Bauchy (1895 ?) ; on consig. to G. Chaudet, 12 août 1895, as *Fleurs*]".

REJECTED WORK

VASE WITH 14 FLOWERS. (F457, JH1668) :

C.E. Schuffenecker, 1901 (Faked copy of F454 JH1562). C.E and A. Schuffenecker collection ; sold, 1908, to E. Druet art Gallery, sold, in 1910; to Paul Mendelssohn-Bartholdi, sold to P. Rosenberg Art Gallery ; sold 1934 to Sir Alfred and Lady Edith Chester Beatty London, Helen Chester Beatty, on loan to The National Gallery, London, sold, Christie's, 30 March 1987, to Yasuda Fire and Marine Insurance Co., Tokyo.

Bogomila Welsh

(The Burlington Magazine, March 1998)

“However it can now be shown that this painting [F 455, now at the Philadelphia Museum of Art] passed from Vincent to his brother Theo, who, with the artist’s authority, presented it to Paul Gauguin sometime between end of May and early June 1889.”

“Any such exchange must have occurred by late May or early June [1889] before Gauguin’s departure for Pont-Aven.”

Theo à Vincent

16 juin 1889

“Gauguin est parti à Pont-Aven il y a une quinzaine de jours, il n’a donc pas vu tes tableaux.” (T. 10)

Vincent à Theo

[10/11 février 1890]

“s’il veut il [Gauguin] prendra les répétitions de Tournesols et la répétition de la Berceuse en échange de quelque chose de lui qui te ferait plaisir” (L.T. 626)

Gauguin à Vincent

[ca 19 mars 1890]

“J’ai vu avec beaucoup d’attention vos travaux depuis que nous nous sommes quittés, chez votre frère d’abord et à l’exposition des Indépendants.” (Gac. 40)

Courrier

Les lettres une mine d'information

A la suite du compte-rendu sur le Symposium sur Van Gogh de Londres du 15 mai dernier, (lire le JdA n°62, 5 juin, Benoit Landais nous a adressé un courrier développant les arguments qui le conduisent à conclure que les 14 *Tournesols* de la National Gallery de Londres auraient été peints dans les derniers jours de janvier 1889. Ceux de Tokyo, qui en sont la copie, ne pourraient donc pas dater de janvier. La piste Schuffenecker redeviendrait d'actualité.

La première question sur laquelle les spécialistes doivent s'accorder est celle de l'ordre de réalisation, en établissant les dates de naissance des différentes toiles de 14 *Tournesols*. Ce pourrait être la seule question.

La lecture attentive des lettres de Vincent garantit qu'il n'a pas peint de troisième toile de 14 *Tournesols*.

Pas plus que ceux d'Alain Tarica ou ceux d'Antonio de Robertis, mes doutes sur les *Tournesols* japonais n'ont les lettres pour origine, mais, lorsqu'une toile apparaît fautive à l'examen, il faut chercher de ce côté pour vérifier si tous les éléments convergent.

Depuis des lustres, il est généralement admis, et l'article du dernier numéro du *Journal des Arts* le reprend, que Vincent a peint, en août 88, les 14 *Tournesols* aujourd'hui à Londres et qu'en janvier 89 il a peint leur répétition pour Gauguin : les 14 *Tournesols* d'Amsterdam. La réplique de Tokyo, seule possibilité, est réputée alors achevée.

La lecture des lettres dit autre chose. Vincent peint, en août 1888, une toile de 14 *Tournesols* à fond "jaune-vert". Il cloue sur son châssis de simples lattes pour la mettre en valeur, l'accroche dans la chambre de Gauguin puis, fin avril 89, avant de quitter Arles pour Saint-Rémy, il

l'expédie (à son frère, à qui il l'offre) toujours sur son châssis entouré de baguettes. Entre-temps, en janvier, en vue d'un échange avec Gauguin, Vincent a peint une répétition de sa toile de 14 Tournesols qu'il a terminée le 28, ainsi que le garantit sa lettre du 30. Il l'enverra également fin avril à Theo, mais en toile volante. Nous le savons car les Tournesols figurent parmi ce qui, dans l'envoi, est, dit-il, digne d'être mis sur châssis. Les techniciens du Musée van Gogh, ayant établi que Vincent a rapporté un tasseau sur le châssis de la toile à fond jaune-vert d'Amsterdam, il est possible de déterminer qu'elle est l'original peint en août 88. La toile de Londres, le style confirme, est non seulement la répétition de cette toile, mais également le modèle de la toile de Tokyo. La boucle est bouclée par les trois lettres de Vincent (28 janvier, 30 janvier et 3 février 89) qui nous indiquent qu'il n'a peint, en janvier, qu'une répétition de ses 14 Tournesols. Nécessairement postérieure à la toile de Londres, la toile de Tokyo, n'a donc pas pu être peinte en janvier ou avant. Sachant, d'une part, que Vincent tombe malade le lendemain de sa lettre du 3 février, puis passe à autre chose et, d'autre part que la syntaxe d'une de ses phrases de l'année suivante confirme qu'il n'y a pas d'autre répétition que pour Gauguin, le problème de l'authenticité de la toile de Tokyo apparaîtra réglé dès ce premier niveau.

Si ces éléments montrent que la mine d'informations que constitue l'étonnante correspondance du peintre n'a pas été épuisée, ils semblent également attester de la difficulté à distinguer, d'après son style, un original de sa copie, question pourtant décisive dans le débat sur les faux.

Soutenir, comme l'a fait Louis van Tilborgh du Musée van Gogh que, ni la correspondance, ni la provenance ne sauraient être décisives pour les questions d'attributions ou de rejets est une généralité derrière laquelle il n'est pas possible de s'abriter dans le cas présent. Si parfois les lettres ne permettent pas de trancher, quand Vincent dit, redit et répète qu'il n'a peint que deux toiles, il n'est pas question d'admettre que ce seraient les trois qu'on nous propose.

La question de la provenance de la toile de Tokyo n'a pas non plus été examinée avec la rigueur requise. Quand Van Tilborgh affirme, si j'en crois votre article, qu'il aurait entendu, au cours du symposium, "cinq ou six théories" sur la provenance des Tournesols, ce qui semblera très excessif aux assistants, il semble vouloir entretenir la confusion. Si quatre

théories successives, contradictoires entre elles, ont été échafaudées par les partisans de l'authenticité, elles se sont révélées irrecevables avant le symposium, et les organisateurs m'ont fait savoir, la veille, que mes arguments réfutant de la thèse de B. Welsh (un impossible échange avec Gauguin) les avaient convaincus. Depuis le rejet, personne ne peut proposer d'alternative à la redoutable évidence dont les défenseurs de la toile ne veulent à aucun prix : nulle trace de la copie de Tokyo avant qu'elle apparaisse en février 1901 dans la collection d'Emile Schuffenecker qui restaure alors, en catimini, la toile de Londres, son modèle.

La position des spécialistes soutenant n'avoir "aucun doute sur l'authenticité" de la toile de Tokyo semble s'être nourrie de l'absence de vérification avant de devenir un automatisme venu masquer une situation inextricable.

Les preuves accumulées conduiront cependant tôt ou tard les historiens au rejet unanime de la copie en surnombre, que cela plaise ou non et que son propriétaire consente, ou non, à la prêter.

Benoit Landais.

Réfutation Dorn 99

Après le fiasco de la thèse Welsh, le musée Van Gogh à la dérive publie pour amuser la galerie un article de Roland Dorn, l'homme qui avait fourni la fausse provenance «Johanna van Gogh» lors de la vente des faux *Tourne-sols* japonais.¹ Nombre de ses erreurs ayant été rendues manifestes, Dorn produit ce qu'il appelle, avec l'humour de mise : une *revised version* de ses précédents discours, décousus et incohérents. Il en rajoute aussi.

Que dit-il ? De nouvelles fariboles pour tenter de sauver la « cinquième toile » d'une série de quatre. Qu'il soit permis de ne réfuter que ce qu'il présente comme favorable à son opinion et ce qui est amusant. Les erreurs sont trop nombreuses.

Vincent espérait faire une « une symphonie en bleu et jaune », diable ! Que Vincent mentionne « six toiles » (le sujet n'est évidemment pas celui-là, seules les toiles de 30 sont concernées, mais ça embrouille) et, mensonge, « *this fact has been used to claim that only these 'documented' works can be considered genuine* ». Personne n'a évidemment dit cela. Dorn vise mon propos, mais préfère ne pas me citer. C'est aussi bien.

Au bout d'un feuillet, avec des histoires de pommes et d'écolier, il a écrit que si Vincent en a fait six, il *a pu* en faire plus. Bravo. Ensuite il conteste... les sources : « *far from incontestable* ». Elles sont contre lui. Il dit que des tableaux ont plusieurs noms, que certains (dont il ignore la fausseté) ne sont pas mentionnés dans la *Correspondance*. Un long bavardage lui permet de citer son propre travail.

Il reconnaît qu'il n'existe que *deux* toiles de 30 à Noël, *quatre* au 4 février.

Il dit que Vincent a du temps, plus tard, des *blank spots* au cours desquels il aurait pu peindre de nouvelles copies de *Tourne-sols*. Mensonge cependant quand il dit que Vincent *was busy working* deux lettres démentent, mais il monte sa sauce « *There are thus 'blank spots' both at the beginning and end of February 1889, periods of four or five days about which nothing is more is known than that Van Gogh was busy working. If he did, in fact, paint more than six versions of the*

1. Van Gogh Museum, Museum Journal 1999, pp. 43- 61 VAN GOGH STUDIES Van Gogh 's Sunflowers series: the fifth toile de 30

Sunflowers then it was most likely during this time.» «Most likely» dit l'égarement et cela ne tient pas debout car Vincent a abandonné le jute, support de la «cinquième» depuis début décembre 1888, qu'il cite des toiles peintes. Compte tenu de l'importance des *Tournesols* et d'écrits plus tardifs évoquant les deux répétitions, pour Gauguin, il n'y a pas de possibilité.

Il part ensuite à l'inventaire (c'est écrit dessus) qu'il date transforme en «catalogue d'exposition» et qu'il date, également à tort de «septembre 1890», (c'est mi-novembre). «*On Sunday and the days that followed Bernard arranged and hung the paintings, while Andries Bongers, Johanna's brother, was responsible for editing the catalogue: the manuscript appears to be in his handwriting.»* Mais il reconnaît, à juste titre, l'écriture de Bongers, corrigeant mon erreur qui m'avait fait penser qu'il s'agissait de celle de sa soeur.

Il admet que dans le catalogue figurent «*just six Sunflowers*» C'est con, «sept» aurait fait son affaire : «*two of these are easily identifiable as the 'smaller' works painted in August 1888 (nos. 95 and 211) ; the other four are classified as toiles de 30 (nos. 94, 119, 194 and 195)»*

Il s'intéresse ensuite aux listes de Johanna pour dire qu'elles ne permettent pas d'identifier les *Tournesols*. Que lui ne sache pas le faire est une chose, que ce soit «impossible» d'identifier en est une autre. Il y dissimulation d'entraves à sa thèses, déjà publiées, et ignorance.

Il s'efforce de rajouter, par glissement et en mélangeant les numéros d'inventaire, une cinquième toile de *Tournesols* sortie de son chapeau : «*More important, however, is that de facto Johanna had not only these two size 30 works at her disposal, but a third as well: one (F 458 JH 1667) was never sold and thus became part of the Van Gogh Museum's collection*» C'est bien sûr une jonglerie mettant à profit le fait que la toile d'Amsterdam (119) n'est pas mentionnée dans les prêts car elle est généralement chez Johanna qui a reconstitué son salon parisien où Theo les avait accrochés et celle de Philadelphie (195) qu'elle ne peut prêter car elle est à Paris. Le mécanisme de l'illusionniste est de prendre les numéros d'inventaires et de dire il y a une autre toile dont on donne le numéro dans un autre inventaire. Répétons : Johanna a trois toiles à sa disposition, Amsterdam (119), Munich (94) et Londres (194) la quatrième Philadelphie (195) étant à Paris en dépôt chez Tanguy. Si l'on préfère Amsterdam (F. 458), Munich (456) et Londres (F. 454) la quatrième Philadelphie (F. 455).

Après, le refrain reprend : « *Thus, if one sticks closely to the documents and abstains from any form of interpolation, the possibility cannot be excluded that there were not merely six versions of the Sunflowers, but actually seven, among them five size 30 canvases.* » Si, la possibilité est exclue sauf à faire disparaître une toile.

Chez Tanguy ? Il en repart bredouille.

La vente à Schuffenecker de 1894 ? « *There are, however, only two possibilities - unless, of course, one wants to become involved in wild speculation: the Yasuda Sunflowers and the Jardin de Daubigny, now in the Rudolf Staechelinsche Familienstiftung, Basel* ». Les deux références sont fausses. Il s'agit des *Tournesols* de Philadelphie F. 455 et de l'authentique *Jardin de Daubigny* F. 776. L'identification du *Jardin de Daubigny* par Dorn est une conséquence de la mystification des faussaires.

Chez Vollard ? « *The only version of the Sunflowers with a gap in its provenance is thus the one in the Philadelphia Museum of Art* » Non il n'y a pas de *gap*, mais, Dorn en fabrique un en excluant Tanguy 1890-1894 et sa vente en 1894 à Schuffenecker, – et creuse donc une place pour le faux qu'il prétend à tort et sans preuve venu de Johanna. En progrès, cependant il est revenu sur ses fausses déductions précédentes (qui avaient présidé à sa provenance Johanna van Gogh) et maintenant, c'est bien la toile de Philadelphie que Vollard a vendue le 21 décembre 1896 à La Rochefoucauld. Après un long bavardage faisant comme si je n'avais pas réfuté la thèse Welsh en 1998, , Dorn va placer un *mystère* : « *Where exactly Vollard got the Arlesian size 30 canvas he sold to the Comte de la Rochefoucauld remains a mystery.* » Il y a zéro *mystère* : la filière est Tanguy, Schuffenecker, [Bauchy,] Chaudet Vollard, La Rochefoucauld. Personne n'a les moyens de réfuter cela. Grâce à son *mystère* Dorn peu laisser flotter son imagination en faisant comme si un *Tournesols* était sorti de chez Johanna sans laisser de traces « *However, it could only have been the second picture that had remained in Paris in 1891, either en cadeau or en depot at Tanguy's. It would certainly not be the only important painting to have gone its way without leaving any traces in the estate documents.* » Il y a quatre toiles de 30 et quatre sorties, point.

Dorn qui n'a pas avancé d'un pouce, retourne «chez Tanguy» qui a mis une toile en vitrine ? Il pense avoir montré qu'il pourrait y avoir une septième toile « *Two things now seem probable: first, that there were seven versions of the Sunflowers among Vincent's effects, two small works and five size 30 canvases, one of which - second - was not included in the 1890 catalogue.* » C'est faux depuis longtemps, les lettres de Vincent comme les inventaires suffisent à écarter « sept ». C'est six en tout, quatre grandes T. 30. Le délire repart avec « *We can only* »

speculate on the reasons for its omission.» Spéculer sur l'irréel, c'est tout Dorn. Il n'y a pas d'omission, le faux n'est simplement pas encore peint. Et toujours rien pour une cinquième toile de 30...

Il repart sur les lettres. Incapable de voir que la toile d'Amsterdam est le modèle de la toile de Londres, il invente une théorie tout à fait fautive sur les ajouts et s'amusant à compter les fleurs du bouquet et bla-bla sur son ordre de réalisation : *London first*. Quelques mots pour dire que je suis un crétin, mais il ne me nomme ni me cite.

Après s'en être pris à quelques moulins '*Old methods, new myths*', par exemple, il retourne aux toiles pour comparer celles peintes mid-January (ce qui est avancer les dates) Evidemment, comme elles ne sont pas de la même année, il ne peut pas aller va pas bien loin. L'ordre de réalisation, sa percée théorique se vautre avant même l'envol : «*Finally, in the fourth canvas, Van Gogh employed the most brilliant shade he had, a lemon yellow. When seen in this context, the Yasuda version with its warm, green background, occupies the only remaining extreme position on the colour wheel - at the transition from yellow to green. It thus fits perfectly, and logically, into the tonal programme of the entire sunflower suite - and this is certainly no accident.*»

Au hasard des incapacités à comprendre le sens des mots écrits on découvre un distrayant épisode : «*Je m'imagine ces toiles juste entre celles des tournesols, qui ainsi forment des lampadaires ou candélabres à côté de même grandeur; et le tout ainsi se compose de 7 ou de 9 toiles.*» On lit «*It is unclear how one should interpret this somewhat cryptic remark: one Berceuse surrounded by six or eight Sunflowers? Or three triptychs of the Berceuse flanked by sunflowers?*» Malheureusement ce n'est ni l'un ni l'autre. Quelle ânerie. Vincent ne flanque pas 30 toiles de *Tournesols* dans des branches, ni trois triptyques. Non, la *Berceuse* flanquée des tournesols est le coeur de polyptyque(s), voilà l'image. Cela vide de tout sens la déduction : «*Once we consider the Yasuda version an integral part of the overarching colour scheme of the Sunflowers series, other groupings based on the various tones become possible.*»

Toujours rien donc, mais : «*The fifth 'toile de 30'*» arrive avec droit dans le mur, le jute que Vincent n'utilise plus depuis longtemps. Aussi du délire sur le tasseau de la toile d'Amsterdam que Dorn place en janvier ce qui met bas son argumentaire déjà inepte. «*In terms of the chronology of the series, this discovery locates the Yasuda work precisely at the moment when, according to the documents, a fifth size 30 picture was both plausible and possible: at the very end of the sunflower series in February 1889.*» En termes de chronologie la copie Yasuda est née

le jour où le marché des van Gogh est devenu demandeur en 1900. Pile à l'endroit où officient Leclercq et Schuffenecker, dans les mains mêmes des deux qui prétendent le dominer et disposent de l'original.

On passe ensuite à Leclercq et à son fameux 1901 *repair* alibi pour conserver le modèle qui permet le faux : «... *the still life of sunflowers listed in the 'Catalogue' as number 194.*» Pour Dorn la toile d'Amsterdam, mais il s'agit la toile de Londres. Il ignore ou feint d'ignorer que la toile a été envoyée roulée à Leclercq ce qui écarte la toile d'Amsterdam qui a depuis toujours le même tasseau (ce que Dorn sait fort bien). (la toile d'Amsterdam qui a depuis le début. Cela met sa nouvelle astuce à terre.

Schuffenecker ? il maltraitait les Van Gogh, mais n'était pas le seul.

Pour estocade « *In the years up to 1987, Van Gogh's fifth toile de 30 hung side-by-side with its initial version in the National Gallery in London. Whoever wanted to could compare the confident brushwork and perfect impasto of the two works, or weigh the cool light of the first version with the sonorous tones of the replica. Or - to quote Van Gogh simply find solace 'en contemplant des tournesols.' At most the additions at the edges were a slight irritation.*» controuvé, les toiles n'étaient pas «*side-by-side*».

Voilà, rien, donc, seulement une série d'erreurs de débutant et quelques manoeuvres.

A titre indicatif, les provenances qu'il propose pour les quatre-plus-une toiles 30, en bleu ce que je ne partage pas.

456

'Tournesols' ('fond clair')

Oil en canvas (toile de 30 figure), 91 x 72 cm

Signed on the vase (below the line): Vincent

F 456 JH 1561 (Dorn 1990, pp. 340-43, pl. 1)

Letters Initial state of the composition described in letter 570/526: '3) douze fleurs & boutons dans vase jaune toile de 30.'

A thirteenth flower was added shortly afterwards, closing a gap in the centre of the flowers above the vase.

Provenance Estate of Vincent and Theo van Gogh; on consignment with Paul Cassirer, Berlin, and sold 20 May 1905 to Hugo von Tschudi, Berlin/Munich; acquired on 25 January 1912 from his estate by an anonymous benefactor and donated to the Neue Pinakothek, Munich (inv. BSG 8672).

Exhibitions On display with other works from the estate in Paris, September 1890,

'Catalogue' b 3055 V/1962, no. 94: 'Tourne-sol (30)'; transferred to Bussum in April 1891; loaned to various exhibitions from 1892 to 1905: Antwerp, Association pour l'Art, May/June 1892, no. 3: 'Tournesol'; Paris, Vollard 1896, no cat. / loan list b 1437 V/1962, no. 9: '94 Soleils (fond vert) 800'; The Hague 1898, no. 2: 'Sunflowers' [annotated '94' and '1215']; Munich 1903, no. 233: 'Die Sonnenblumen*' [for sale]; Wiesbaden 1903, no. 16: 'Sonnenblumen' / loan list b 3257 V/1962, no. 6: 'Tournesols 9A [M.] 3000'; Groningen 1904, no cat. / loan list b 1956 V/1962, no. 2: '94 Zonnebloemen (groen fond) 1800'; Berlin, Paul Cassirer VII/7 1905, no. 28/ loan list b 2185 V/1982, no. 19: '94 - Zonnebloemen - groen fond 2200 - 1320'; Vienna 1906, no 21: 'Sonnenblumen. Berliner Privatbes.'

Photographed while on exhibition in Antwerp 1892; reproduced in 40 Photocollographies, Amsterdam 1904, pl. 29.

454

'Tournesols' ('fond jaune')

Oil on canvas (toile de 30 figure), 92.1 x 73 cm

Signed on the vase (above the line): Vincent

F 454 JH 1562 (Dorn 1990, pp. 337-40, pl. 1)

Letters Initial state of the composition described in letter 672/527: 'Ce quatrième est un bouquet de 14 fleurs et est sur fond jaune.'

A fifteenth flower was added shortly afterwards, i.e. the bud hanging down to the left of the vase.

Relined in 1942 by Helmut Ruhemann while removed from London due to the war.

Provenance Estate of Vincent and Theo van Gogh; sold in January 1924 to the Tate Gallery, London while on exhibit at the Leicester Galleries, London; transferred in 1961 to the National Gallery, London (inv. 3863).

Exhibitions On display with other works from the estate in Paris, September 1890?; transferred to Bussum in April 1891; loaned to various exhibitions from 1905 to 1923: Amsterdam 1905, no. 104: 'Zonnebloemen, op geel fond'; Hagen 1905, no cat. / loan list b 2103 V/1982, no. 14: '104 Zonnebloemen 10000 [hfl.]'; Paris, Bernheim-Jeune 1908, not exhibited / loan list b 4046 V/1989, no. 40/ 37C: 'Tournesols 104' [no price]; Berlin, Paul Cassirer X/7 1908, no. 8: 'Sonnenblumen'; Dresden, Richter 1908, no. 74: 'Sonnenblumen' / loan list b 2191 V/1982, no. 9: 'Sonnenblumen 104 unverkaufl.'; Berlin, Paul Cassirer XI/2 1908, no. 40: 'Sonnenblumen' / loan list 'Bijgevoegde,' b 4058 V/1989, note: '[in Berlin is] Zonnebloemen 104 -' [not for sale]; Berlin, Paul Cassirer XI/9 1909, no cat.; Munich, Brakl 1909, no. 20: 'Sonnenblumen 104 unverkaufl.'; Frankfurt 1910, no cat.; Dresden, Arnold 1910, no cat. / loan list b 2181 recto, no. 20; Chemnitz, Gerstenberger 1910, no cat.; Rotterdam 1910, no. 9/ loan list b 2200 V/1982, no. 4: 'Zonnebloemen 104 6000'; Amsterdam 1911, no. 37(?) / loan list b 5479 V/1996, no. 19: 'Zonnebloemen op geel fond onv. 104'; Hamburg, Commeter 1911, no cat. / loan list b 3817 V/1989, no. 24: 'Zonnebloemen 104 unverkaufl.'; Breslau and Dresden, Arnold 1912, no. 14/ no list, evidently the previous exhibition; Cologne, Sonderbund 1912, no. 28/ loan list b 3815 V/1989, no.

2: 'Zonnebloemen onverkoopbar'; Berlin, Paul Cassirer 1914, no. 44 [annotated '93:73' and 'sign.']; London, Leicester Galleries 1923, no. 26, ill. p 21 / loan list b 5935 V/1996, no. 1: 'Sunflowers Insurance F. 15 000.-' [not for sale].

Photographed in Paris, February 1908 (Druet 8170), and in Cologne, summer 1912 (Rheinisches Bild-Archiv 32015, 32411).

455

'Tournesols' fond clair' 'repetition' Oil on canvas (toile de 30 figure), 92 x 72.5 cm
Signed on the vase (below the line): Vincent F 455 JH 1668 (Ronald Pickvance, Christie's review of the season 1987, p. 70; Dorn 1990, pp. 455-56, pl. 9)

Letters 747/574

Provenance Estate of Vincent and Theo van Gogh; probably on consignment with (or given to?) Julien Tanguy, Paris; sold (directly?) to Ambroise Vollard, Paris; sold 21 December 1896 to the Comte Antoine de la Rochefoucauld, Paris; sold to Paul Rosenberg, Paris and New York; sold 28 July 1928 (under the title 'Soleils sur fond jaune') to Carroll S. Tyson, Philadelphia; bequeathed in 1963 by his widow to The Philadelphia Museum of Art (inv. 63 - 116- 19) .

Exhibitions On display with other works from the estate in Paris, September 1890, 'Catalogue' b 3055 V/1962, no. 119 or 195: 'Tourne-sol (30)'; Paris 1901, no. 6: 'Tournesols sur fond jaune. Appartient au Comte Antoine de la Rochefoucauld' [in the copy dedicated to Jo (b 5737 V/1996) Leclercq emended 'jaune' and added 'veronese']; Paris 1905, no. 8: 'Soleils (peinture). Collection Comte Antoine de la Rochefoucauld.'

Photographed in Paris, spring 1905 (Druet 2390).

458

'Tournesols' ('fond jaune') 'repetition'

Oil on canvas (toile de 30 figure), enlarged to 95 x 73 cm

Signed on the vase (below the line): Vincent

F 458 JH 1667 (Dorn 1990, pp. 461 -62, pl. 9)

Letters 747/574.

Background along the upper edge repainted when enlarged by addition of a strip of wood, 3 cm high; **probably restored in January/March 1901 in Paris**; relined by Traas in 1961; examined by Ashok Roy in May 1992.

Provenance Estate of Vincent and Theo van Gogh; transformed in 1962 into the Vincent van Gogh Foundation and now on permanent loan to the Van Gogh Museum, Amsterdam (s 31 V/1962).

Exhibitions On display with other works from the estate in Paris, September 1890, 'Catalogue' b 3055 V/1962, no. 194: 'Tourne-sol (30)'; transferred to Bussum in April 1891; on loan from June 1900 to March 1901 to Julien Leclercq, Paris, and restored towards the

end of this period; on display for several days at an exhibition arranged by Leclercq at the Galerie Bernheim Jeune, March 1901, hors catalogue / 'Lijst van de Schilderijen en Parijs bij Leclercq 6 Rue Vercingétorix,' b 5738 V/1996, no. 7: '194 x Zonnebloemen f 600 fr. 1200'; Amsterdam 1905, no. 103: 'Zonnebloemen, op geel fond' [annotated 'Utrecht']; Utrecht 1905, no. 33: 'Zonnebloemen, op geel fond' [annotated '103']; Amsterdam 1911, no. 37(?) / loan list b 5479 V/1996, no. 18: 'Zonnebloemen op geel fond. onv. 103'; Basel 1924, no. 40; Zurich 1924, no. 39 and 35 (depending on the catalogue edition); Stuttgart 1924, no. 16; Paris, Marcel Bernheim 1925, no. 26.

First reproduced in De la Faille 1928.

457

'Tournesols' ('fond vert jaune') [colour variant] Oil on burlap (toile de 30 figure), enlarged to 100 x 76 cm F 457 JH 1666 (Ronald Pickvance, Christie's review of the season 1987, pp. 70-73; Dorn 1990, pp. 456-61, pl. 9)

Provenance Estate of Vincent and Theo van Gogh; on consignment with Julien Tanguy, Paris, and sold in March 1894 to Emile Schuffenecker, Paris; sold c. 1903 to his brother Amedée Schuffenecker, Meudon; sold in (late) 1907 to Eugene Druet, Paris; sold in 1910 to Paul von Mendelssohn-Bartholdy, Berlin; sold to Paul Rosenberg, Paris; sold in 1934 to Sir Alfred and Lady Edith Beatty, London; by descent to Helen Chester Beatty, London; sold at auction 30 March 1987 to the Yasuda Fire & Marine Insurance Company, Ltd., Tokyo, and now on permanent display at the Seiji Togo Memorial Yasuda Kasai Museum of Art, Tokyo.

Exhibitions On display with other works from the estate in Paris, September 1890, 'Catalogue' b 3055 V/1962, no. 119 or 195: 'Tourne-sol (30).'; Paris 1901, no. 5: 'Tournesols sur fond vert très pale. Appartient a M. E. Schuffenecker.'; Brussels 1904, no. 173: 'Tournesols. Exposition des XX, 1890 [for sale]; Mannheim 1907, no. 1072 and 366c (depending on the catalogue edition): 'Blumen' (first edition; changed in the second to fourth editions into) 'Sonnenblumen, Oelgemalde [...] aus Sammlung Schuffenecker, Paris,' with acknowledgments to the lender 'Schuffenecker, Amedée, Meudon,' p. 14; Paris, Druet 1908, no. 35: 'Tournesols. Galerie Druet'; Paris, Druet 1909, no. 12: 'Tournesols. App. a M. E. Druet.'; London 1910/1911, no. 72: 'Les Soleils (Lent by Herr Paul von Mendelssohn-Bartholdy).'

Photographed in Paris c. 1907 (Druet 6559), and in November 1909 (Druet 21350)

A Schuffenecker forgery

Hanspeter Born
Benoit Landais
Symposium Van Gogh - Gauguin
Amsterdam 2002

The Van Gogh Museum has now given its official opinion on the authenticity of the *Tokyo Sunflowers*. The very detailed study written by Louis van Tilborgh and Ella Hendriks has the great merit of clarifying the debate about the controversial painting. The complex question now boils down to a simple alternative: Either the Tokyo Sunflowers are an authentic work by Vincent van Gogh, painted at the time of Gauguin's stay in Arles, or they are a copy made by Emile Schuffenecker in 1901. Other alternatives have been excluded by van Tilborgh and Hendriks and their argument that the 14 Sunflowers now in Tokyo were painted on jute, a support that Vincent only ever used during November and December 1888 when he and Gauguin experimented with this material. If Vincent did not paint the Tokyo Sunflowers, their only possible author is Emile Schuffenecker, who owned the picture at the time of its first recorded appearance in 1901 and who, in his function as a restorer, had access to the model on which the Tokyo painting is based.

It is now enough to prove that Vincent did not paint the Tokyo Sunflowers in November/December 1888 to expose the painting as a copy by another hand. This reply to the article by van Tilborgh and Hendriks will show that the two authors are mistaken in their conclusions about all the major points of the controversy. In a second part

I shall reproduce the original van Tilborgh/Hendriks article with my comments added in bold letters.

The Evidence

The van Tilborgh/Hendriks study, although it covers most aspects of the controversy, fails to come up with incontrovertible evidence for the authenticity of the painting.

The only argument that the authors of the study themselves declare conclusive (“nullifies the forgery theory once and for all”) lies in their assumption that the Tokyo picture, which according to them was painted in December 1888, was modelled not only on the “14 Sunflowers on yellow background” – the London picture – but also on the “14 Sunflowers on yellow-green background” – the Amsterdam picture. (According to the authors the London picture dates from August 1888 and the Amsterdam picture from January 1889.) In their study they write: “It would have been plainly impossible for him (Schuffenecker) -- unless one believes in miracles -- to introduce changes in form and colour that precisely match the details of a version he definitely would not have seen.”

As far as the other main argument is concerned - the jute support - the authors themselves are not absolutely sure: “The fact that the Tokyo picture is painted on precisely the same kind of cloth provides compelling if not conclusive evidence of its authenticity.”

The date of the Amsterdam picture

One of the reasons why Vincent could not have painted the Tokyo Sunflowers “at the beginning of December” lies in the fact that the model from which the picture was copied did not yet exist. The London picture was painted at the end of January 1889 which excludes the production of a copy based on it before that date.

According to conventional opinion Vincent's original 14 Sunflowers, painted in August 1888 is the London picture and the Amsterdam picture is the "repetition" made in January 1889. Conventional opinion is wrong. The Amsterdam picture is the original, the London picture the repetition:

The background of the picture "with 14 Sunflowers" that Vincent painted in August 1888 is "yellow green". In his letter 528 (circa 27 August 1888) he writes: "The Sunflowers are getting on, there is a new bunch of 14 flowers on yellow green ...size 30 canvas..." The background of the London picture is yellow, whereas the background of the Amsterdam picture is "yellow green".

In talking or writing about a painting it is customary to refer to a background by its dominant colour. This explains why Vincent, Gauguin and many writers subsequently call the "yellow green" background of the Amsterdam picture "yellow". The authors of the van Gogh/Gauguin exhibition catalogue goes so far as to call it "the most yellow of all."

One cannot – as the authors of the study attempt to do – disregard Vincent's own description of the background by insisting that it was "just once" that he describe it as "jaune vert". It was indeed "just once" that he took the pain to give a precise description of the background and that was when he described it his brother. In the first draft of the letter (which he did not send) he wrote "jaune", which in the definite version he corrected to "jaune vert".

When first describing a new picture to his art dealer-brother, Vincent usually made a point of giving very precise descriptions (like "jaune vert") of the colours he used. For later references "jaune" was sufficient, The only candidate for the painting with a "jaune vert" background is the Amsterdam picture. The authors of the study point out that "the background of the London picture is an extremely pale yellow, over which a barely perceptible layer of greenish-yellow has been applied". This layer is indeed "barely perceptible" or rather not perceptible. To all intents and purposes the background of the Am-

sterdam picture is unadulterated yellow whilst the background of the London picture is best described as “yellow green”.

Vincent put the “14 Sunflowers” in Gauguin’s room. When at the end of December Gauguin did the portrait of “Vincent as the Painter of the Sunflowers”, he put a blue heart into the highest flower of the bunch. This unexpected colour he borrowed from one of the flowers in the Amsterdam painting. It has been argued that the “blue heart” was a sign of the stylisation typical for replicas. This argument does not apply to the unusual “blue heart”, which can better explained by reference to the artistic dialogue between the two painters. Before he painted the original in August Vincent declared himself to be “an arbitrary colourist” and the gay blue of the shadow in the heart of the flower is Vincent’s reply to Gauguin’s self-portrait which he received the previous week and in which “the flesh in the shadows is lugubriously blue” (letter 545).

Van Tilborgh/Hendriks claim (as does the exhibition catalogue) that the London picture should be considered the original because according to them it is a less stylised version than the Amsterdam picture and must therefore precede it. A careful examination of the two paintings shows that it is the London version that is more stylised. If one takes any of the flowers and compares their rendering in the two paintings, one notices that in the Amsterdam version Vincent sticks close to his model whilst the treatment is much freer in the London version. In their study the authors point out that in the Amsterdam painting “Van Gogh returned to the use of charcoal to redefine certain contours at a later stage of painting” This going back is a sign of uncertainty and hesitation which one expects to find in a first version and not in a replica done by the same author.

I mentioned another argument for the Amsterdam painting being the original from August 1888 in an article in “*Journal des Arts*” (8th of July, 1998) and which van Tilborgh/Hendriks have not taken into account. Before hanging his Sunflowers into Gauguin’s room he made a frame for them consisting of simple rods which he nailed to the

stretcher. When at the end of April 1889 he sent the painting (as a gift) to Theo it was still on the stretcher surrounded by the four rods. At the same time Vincent also sent the repetition (intended for Gauguin) to Theo. The repetition was not on a stretcher but loose. This we know from Vincent's comment that he considered the Sunflowers worthy of being put on a stretcher. As the technicians of the Van Gogh museum have established, Vincent himself added a wooden slat to the stretcher of the Amsterdam picture.

The authors of the study confirm this: "In the case of the Amsterdam work, Van Gogh enlarged the picture area by painting directly onto the wooden lat affixed to the top side of the stretcher." This proves that it was the Amsterdam work which was put on a stretcher by Vincent. As the August version of 14 Sunflowers was sent to Theo on a stretcher, and as the repetition was sent loose, the Amsterdam work was painted in August 1888 and the London picture in January 1889.

There is no other possible conclusion. The physical evidence provided by the wooden slat affixed to the stretcher is conclusive. The Amsterdam picture is the original one.

Vincent added the wooden slat because he felt that he needed more space at the top of the painting. He had miscalculated. To an experienced artist like Vincent this could happen when painting an original, but not when doing a copy.

As the picture of 14 Sunflowers that Vincent painted in August 1888 is the Amsterdam work, the London work could not have existed in December, when according to the van Tilborgh/Hendriks study and according to the catalogue Vincent was supposed to have made the Tokyo copy.

Everybody agrees that the Tokyo picture is a copy of the London picture. It is therefore somewhat of a mystery how in December 1888 Vincent made a copy of a picture that was only painted in January 1889. Perhaps his genius has been underestimated.

No copy before mid-January 1889

Independently of the order in which the three pictures – Tokyo , Amsterdam, London – were painted, a perusal of the correspondence between Vincent and Theo and the one between Vincent and Gauguin confirms that there were only two size 30 Sunflowers paintings when Gauguin left Arles on Christmas 1888.

During the time Gauguin stayed Arles, it would have been impossible for Vincent to copy the original “14 Sunflowers” hanging in Gauguin’s room without his colleague being aware of this. If after Gauguin’s departure both artists had no knowledge of a copy of the “14 Sunflowers” this can only mean that there was no such copy.

In January 1889 Gauguin asked Vincent for “your Sunflowers on yellow background” and indirectly confirmed that at that time he knew of only one such painting by saying the he considered as “*UNE page parfaite d’ un style essentiellement Vincent.*” In his answer Vincent four times refers to one painting thus excluding the existence of a copy. “You talk to me in your letter about ONE of my paintings, the Sunflowers on yellow background, to tell me that you would like to have IT...after what has happen it is my intention to categorically contest your right to THE picture in question. But as I approve of your intelligence in choosing THIS picture, I will make an in order to paint two of them which are exactly alike. In that case it would definitely be possible to come to an amiable arrangement which would allow you to have yours all the same.” If Vincent announces his intention to do an identical a copy of the Amsterdam original in order for his friend to have his own version, this can only mean that he knows that Gauguin knows that there is no copy and also that he knows this himself. If both of them, who are the only ones in the position to know, do in fact know this we have to follow suit.

- Before he undertook to paint the repetitions Vincent wrote to his brother: I said that I should not like to return (to the Goupils)) with too innocent a painting. But if you like, you can exhibit there THE TWO PICTURES OF SUNFLOWERS. Gauguin would be pleased to have one of them, and I should like to do Gauguin a real favour. So if he wants ONE OF THE TWO canvases, all right, I will do one of them over again, whichever he likes.” (letter 573, 22/23 January 1889). At that date Vincent has two size 30 Sunflowers paintings and not three.

Two Repetitions and only two

Having painted the two repetitions (London and Philadelphia) Vincent writes to his brother;

“During your visit I think you ha noticed the TWO SIZE 30 CANVASES OF SUNFLOWERS in Gauguin’s room. I have just put the finishing touches to the absolutely identical repetitions. I think I have already told you that besides these I have a canvas of La Berceuse the very one I was working on when my illness interrupted me. I now equally have two versions of this one,” Having “equally” two copies of the Breeches means “equally” two versions of each of big Sunflowers canvases, thus excluding a third version of any one of them. Vincent’s preceding letter to Theo in which he talks about “one of the two canvases” and in which there is no question of location excludes the possibility that there might have been two large Sunflowers paintings in Gauguin’s room and another one elsewhere.

The day after Vincent makes it clear that after having completed the two repetitions of the two originals he has now four large Sunflowers pictures altogether; “ When Roulin came I had just finished the repetition of my Sunflowers and I showed him the two canvases of La Breeches between THESE FOUR BUNCHES OF FLOWERS. (Letter 575, 30th January), On January 30th there are four large pictures and only four.

Three weeks after having sent all the Sunflowers pictures to Theo, Vincent indicates that “the Sunflowers” are for Gauguin. As there is no lost letter, this means that there are still four large canvases of Sunflowers, the two originals and the two repetitions. “If Gauguin will accept it, give him the copy of La Breeches that was not mounted on a stretcher, and another to Bernard as token of friendship. But if Gauguin wants the Sunflowers, it is only fair that he should give you something that you like equally well in exchange.” (592, 22 May 1889).

Ten months after the despatch of all the Sunflowers pictures, Vincent confirms that he only sent two repetitions: “And if he likes, tell him (Gauguin) that he can take THE REPETITIONS OF THE SUNFLOWERS and the Breeches in exchange for something of his that you would like. (letter 626, 10/11 February 1890). The definite article “the” makes it clear that Vincent talks about all the repetitions. It is out of the question that he would have suggested an exchange of paintings which would have included on top of the “triptych” consisting of the Breeches surrounded by two large Sunflowers painting a third superfluous Sunflowers canvas.

The Correspondence has solved the problem

The fifteen written references quoted make it certain that Vincent only painted four size 30 large Sunflowers pictures. This means that the Tokyo picture was not painted in August 1888, nor in January 1889, as the Christie’s auction catalogue of 1987 though, nor during the “blank spots” in February 1889, as has been suggested by Roland Dorn, and also not in December 1888 as the exhibition catalogue and van Tilborgh/Hendriks claim. In their study they write: “The correspondence cannot therefore help us to solve the problem of the painting’s authenticity”. This is in so far correct, as the correspondence does not solve the problem of the people who would wish the Tokyo picture to be authentic. On the other hand it does solve the

problem of the paintings inauthenticity. Attempts to save the Tokyo Sunflowers by imagining all kinds of outlandish scenarios are bound to fail. The idea that Vincent should have intended “an experimental study” or even a “failure” to “somebody in Arles” (who?) is not very convincing to say the least, and neither is the feeble explanation that the painting was made during a period “of little correspondence” (when?) or made “for whatever reason” The authors further comment : “One thing is certain, the letters do not provide any clues as to which of these options is the most plausible.” Indeed they do not provide any clues. There are no clues because none of the options mentioned is plausible or even possible. The authors of the study believe that “everything is possible”. Whilst indeed a lot of things are possible, on thing is not: It is not possible that Vincent painted a fifth size 30 Sunflowers picture.

The Inventory

There are four size 30 Sunflowers mentioned in the inventory of Vincent’s work (the so called A.B.-list) drawn up by Andries Bonger, Vincent’s brother in law, Emile Bernard and Julien Tanguy at the end of 1890, beginning of 1891, after Theo’s internment. They have the numbers 94, 119, 194 and 195. Van Tilborgh/Hendriks, following a theory first proposed by Roland Dorn, believe that “the four still lifes in Bonger’s inventory can be identified as follows: 94, as already stated, is the painting now in Munich; 119 is the version in Philadelphia or Tokyo; 194 is probably the still life now in Amsterdam; and 195 either the painting in Tokyo or the Philadelphia version” They therefore believe that one of the four 30 size Sunflowers pictures painted by Vincent and sent to Theo - the London version – is not in the family inventory, whilst one painting, never mentioned in the correspondence, is in the inventory as either 119 or 195. In the game of musical chairs first played by Dorn, the London version was the one left standing, whilst the Tokyo picture got its place in the van Gogh

family inventory. The hypothesis proposed by Dorn and endorsed by van Tilborgh/Hendriks collapses once it is accepted that the Amsterdam version is the original 14 Sunflowers and the London version the repetition.

Once one is clear about the order in which the four size 30 Sunflowers pictures were painted, everything falls into place. One sees that there are numerous references that tie the Amsterdam picture to the Munich picture, which was painted just a few days before. At the same time the two repetitions, the London and the Philadelphia picture form a couple. The sweetness, both in line and tone, of the two repetitions help us understand what the artistic debate between Vincent and Gauguin was about. The “sweetness” (***) or is it perhaps better to put “lightness”) was a concession he made to Gauguin and was not without purpose. Gauguin had told him that he considered Vincent’s Sunflowers better than Monet’s. This must have given Vincent the idea of giving Gauguin, who had a “complete crush on the Sunflowers”, the two Sunflowers painting and the Breeches, which Gauguin then would hang as a triptych. The triptych would be seen by the numerous Paris artists and critics who admired Gauguin and who went to his lodgings. As Gauguin was bound to show them the triptych and sing its praises, Vincent could not hope for better publicity for his new groundbreaking work.

The exchange of paintings never took place and the “true” triptych, the one Vincent imagined that would be shown at Gauguin’s place – the one he made a drawing of in letter ***, the one, in which the Breeches is flanked by the Philadelphia and the London picture has never been shown. The three pictures have, as far as I know, never even been placed side by side in the illustrations of a book (not even by happenstance).

The repetitions made for Gauguin, which Vincent sent as loose canvases (not mounted on a stretcher) at the end of April 1889, stayed together for the next two years. They are all three next to one another in the inventory of 1891. The London picture has number 194, the

Philadelphia picture 195 and the Breeches 196. The Amsterdam original which Vincent would not let Gauguin have is number 119 and the Munich picture 94.

During all the time, when Johanna van Gogh was in charge of the family collection, the Amsterdam and the Philadelphia pictures are not mentioned in any of her lists of paintings sent out on loan to dealers, collectors and exhibitions. The first one that Theo had given pride of place in his apartment always remained with the family and was never for sale. After Theo's death second one stayed in Paris on consignment with the dealer Julien Tanguy, whilst the Munich, the Amsterdam and the London versions all were shipped to the Netherlands. Tanguy had the Philadelphia picture exhibited in the show organised by the painter Emile Bernard at the gallery owned by Le Barc de Boutteville. Bernard was well aware of the difference between the 12 Sunflowers and the 14 Sunflowers, as, following the sketch in Vincent's letter, he had put together the original triptych at the private retrospective show in Theo's Paris apartment. If at the Barc de Boutteville exhibition he listed the "Sunflowers" as number "12", he may have done so on purpose, as an insider joke. Reviewing the exhibition in the "Mercure de France" Camille Mauclair mentions the bunch "of radiant sunflowers in bloom" which "astonish and charm by their sweetness (**lightness?) The brutal Tokyo picture with its somewhat faded flowers would not have merited this lavish compliment which seems to have been overlooked by the scholars who believe that the painting left with Tanguy was the Tokyo picture. Tanguy died without selling the Philadelphia Sunflowers which he did not want to let go for less than 600 francs. Immediately after his death in February 1894 Emile Schuffenecker approached (and even pestered) Tanguy's widow as well as (by letter) Johanna van Gogh in order to get the picture at a discount. Although he had more or less promised to Johanna that he would never part with the painting, two years later the Philadelphia painting turns up with the dealer Ambroise Vollard.

The conclusion of the van Tilborgh/Hendriks study according to which “it cannot be demonstrated that Schuffenecker owned the Philadelphia still life” ignores the evidence of the 1892 Barc de Boutteville exhibition and the evidence of the family inventory. If it were not for the desperate need to trace back the provenance of the Tokyo picture to the van Gogh family there would be no dispute about the Philadelphia picture being the one that Schuffenecker bought from Tanguy’s widow in 1984.

The London painting in Schuffenecker’s Hands

The authors of the study write; “The crucial factor in their (the sceptics) misgivings has been the knowledge that the work’s owner in 1901, Claude-Emile Schuffenecker, had an opportunity to produce a forgery from another version of the motif.” This is indeed so. The copyist who produced the Tokyo picture needed to have access to the London version in order to copy it.

According to van Tilborgh/Hendriks never had this access, as in their view the painting that Schuffenecker would have been in a position to copy was the Amsterdam picture. They write: “In June 1900 Jo van Gogh-Bonger sent eight works to Paris for a presentation at Leclercq’s home. One of these was a version of the Sunflowers” They also give the order , number and the number in the inventory: “no. 12 (‘sunflowers’), with Bonger number 194” and add “194 probably refers to the Amsterdam version, as explained below.” Also: “194 (probably F 458, JOH 1667”). Also: “the Amsterdam version can be associated with Bonger 194 (as will be shown below)” And: 194 is probably the still-life now in Amsterdam” All these “probably” do not shed much light on the question of which painting it was that Johanna sent to Leclercq.

What happened? On August 14th 1900 Leclercq received number 194 “Sunflowers” from Johanna. He kept them until his death in Oc-

tober the following year. The painting was then sent to Berlin where it was exhibited. A description that is not open to doubt identifies the Sunflowers shown in Berlin at the end of 1901 as the London picture. Therefore Leclercq and his associate Schuffenecker had a fourteen months window of opportunity in which to copy the London painting.

The authors of the study do not accept this interpretation of the evidence. They believe instead that the Sunflowers number 194 returned to Johanna before Leclercq's death: "Leclercq probably brought the painting with him during a visit to Jo in early May, when he travelled via Amsterdam to Berlin." They base their conjecture on the fact that in October Johanna shipped the paintings she wanted to exhibit in Berlin to Leclercq (in order for him to frame them properly). In her list of 19 pictures for Leclercq all have a Bonger inventory number with the exception of the seventh painting on the list "Sunflowers". Van Tilborgh/Hendriks write: "One can only conclude that the work did not actually have a number, as otherwise Jo surely would have added it." If the London picture – as van Tilborgh/Hendriks believe - does not have Bonger number then the Sunflowers sent as number 194 to Leclercq in August 1890 necessarily must be the Amsterdam picture. Also, if the London picture has no Bonger number, one of the four size Sunflowers in the inventory is the Tokyo picture.

Why was the London picture the only one of 19 that Johanna did not provide with a Bonger number? The explanation is simple. The inventory numbers were all written on the backs of the actual paintings. When on the 8th of October Johanna made her selection for Berlin and at the same time her list she copied the numbers from the backs of the paintings. As she did not have the London Sunflowers with her – they were still in Paris with Leclercq – she could not copy the number. There also was not urgent need to do so as Leclercq already had the painting (as well as the Bonger number) and there would be no room for confusion.

Everything falls into place. We now know that Leclercq did not (in

May) return the Sunflowers that he had gone to such lengths to keep and that he had still wanted to buy in April. We also do not have to accept the outlandish hypothesis that in August 1890 Johanna sent to Paris a painting that was mounted on a stretcher and graced her home, when she had a equivalent repetition that was not mounted and could be rolled. Also we do not have the equally unconvincing hypothesis that Johanna after having been given back the Amsterdam Sunflowers by Leclercq in May (in fact Leclercq visited her in June) would have sent him the London version in October.

Due to the “wooden slat at the top of the stretcher” the Amsterdam Sunflowers were never been taken from their stretcher. On the other hand, after Vincent had taken the painting down from his stretcher the London Sunflowers were not again mounted. The only reason to mount them on a stretcher would have been if they were to be exhibited. Before the shipment to Leclercq number 194 does not appear in any lending list. Johanna had not reason to put the London painting on a stretcher as she had the Amsterdam original on her walls.

In order to determine whether number 194, sent to Leclercq in August 1900, was the Amsterdam or the London picture we only have to find out whether the picture Leclercq received was mounted or not. If it was on a stretcher its was the Amsterdam painting if not it was the London picture. There are several references in Leclercq’s letters that show his preference for receiving paintings rolled. For instance he wrote (after he had received the Sunflowers): “You could perhaps send me the two canvases rolled up, taking good care to roll them with the paint outside and not at the inside how one rolls an engraving”. The painter Judith Gérard who lived on the ground floor of the house in which Leclercq occupied the first floor and was therefore in a position to observe the goings on at Leclercq’s wrote in her memoirs: “The canvases ((sent by Johanna) had been rolled by inexpert hands, with the paint on the inside, and at some places the paint peeled off. Leclercq resorted a technician: he called upon Emile Schuffenecker, drawing master at the schools of the city, who came for a modes

fee came every day and , armed with a big box of colours, he filled the holes and glued back the flakes”. Leclercq confirms what Judith observed; “The Sunflowers cannot be relined. The repairer has undertaken a job which is not difficult but very painstaking and lengthy: with the help of a small syringe he injects glue under all the places which have become unglued and he waits for a spot to be dry before he goes on to the next one.” These references to the restorer’s work prove that Schuffenecker worked on a painting that had been rolled, inexpertly rolled. As the Amsterdam was mounted on a stretcher and the wooden slat prevented it from being taken off the stretcher, the rolled painting was the London picture. Therefore Number 194 is the London picture

Why did Leclercq in his letters to Johanna always refer to an anonymous “restorer” whilst at the same time he constantly refers to Schuffenecker, who was also Johanna’s main customer, by name, thus making her believe that the restorer and her customer were two different persons? The only plausible explanation lies in Schuffenecker’s additional occupation as copyist. Had Johanna known that Schuffenecker was the restorer she – later on – might have smelled a rat when an exact copy of her London picture would hit the market. The van Tilborgh-Hendriks study, referring to Judith Gérard, states: “she wrote down many unpleasant things about the painter, but never exposed him as a forger.” In fact she does accuse the two Schuffenecker brothers (and not just Amédée) of having falsified her copy of Vincent’s “Self-portrait for Gauguin” and having it put on the market as a genuine van Gogh. Van Tilborgh-Hendriks also fail to mention that it was Emile Schuffenecker who in 1903 presented the Judith-Gérard copy as an authentic van Gogh to the critic Meier-Graefe.

This is not the place to discuss the two dozen or so false van Goghs that Schuffenecker produced from genuine paintings in his possession (or from photographs). The testimony of Judith Gérard and (during the Wacker trial) of Meier-Graefe, who both had first hand knowledge of Schuffenecker’s dubious activities is sufficient to expose him

as a forger.

The Jute

The study writes: “The jute fabric used by the two artists at Arles is thus a distinctive material, with its own particular characteristics. The fact that the Tokyo picture is painted on precisely the same kind of cloth provides compelling if not conclusive evidence of its authenticity.” The evidence is certainly not conclusive and it is not even compelling. The authors were not allowed to scientifically and technically examine the cloth on which the Tokyo picture was painted. Only such an examination would have told us whether the cloth was from the jute fabric used by Vincent and Gauguin in Arles. The “same kind of cloth” does not mean anything. All over Europe was mass produced by machines which all came from Dundee’s in Ireland. If the authors found precisely the same thread count as in the Tokyo painting also in material that was produced after 1901.

The use of jute as a clever forger’s trick to make potential customer (as well as experts) believe that the painting was in fact the work of Vincent would only have occurred to a copyist who knew that Vincent worked with this kind of support when Gauguin stayed with him. There is ample proof that Schuffenecker was among the few people who did know. As early as December 11th 1888 (***)check date), when both Gauguin and Vincent were still busy painting on jute, he wrote to Gauguin to let him know what he thought of jute as support (not much). Examining a freshly painted study that Gauguin had sent to Theo in Paris Schuffenecker noticed at once the drawbacks of the support. After precipitately leaving Arles on Christmas day Gauguin went straight to Schuffenecker where he stayed for several weeks. Whilst staying at Schuffenecker’s home he wrote to Vincent asking for the Sunflowers. Schuffenecker always envied Gauguin and coveted what Gauguin admired. In 1901 when he copied the London Sunflowers he personally owned four of the Arles paintings that were painted on

Jute, two by Gauguin as well as “L’Arlésienne” and “Memories of the Garden of Etten” by Vincent.

Green

What remains of all the “evidence” that might lead us to believe that the Tokyo picture is an authentic work by Vincent? Precisely nothing. The colour of the background of the Tokyo Sunflowers is another nail in the coffin in the thesis proposed by the advocates of the painting. This background is a mix of the yellow of the London picture that Schuffenecker copied and the blue green of the Philadelphia picture that he used to own and that in 1901 belonged to Schuffenecker’s former pupil and admirer Count Antoine de La Rochefoucauld. Forgers do not create they combine different elements from authentic paintings. In the Tokyo picture one notices a lack of definition and contrast. To achieve definition and contrast when both the flowers and the background are yellow is devilishly difficult. Schuffenecker knew that he was incapable of achieving this and therefore chose a different colour (one that Vincent never used) to facilitate his task. In vain. He would have needed to know how to darken a background and still preserve the contrast. He did not, unlike a certain Vincent who had undergone his apprenticeship in the gloomy straw-huts of his native land.

However

The detailed study presented by the Van Gogh Museum is not easy on the reader. It presupposes a close acquaintance with the facts and demands the reader’s undivided attention. What gives food for thought even to a layman is the plethora of qualifying adverbs and pronouns that the authors use to bolster the thread of their argument. We have counted no less than 68 “however’s”, almost the same number of “but’s”, and more than 40 “although’s”. In addition the

study is larded with “probablys” (20 !), “apparently”, “plausibles” and “necessarilys”. As Gershwin would have it: “It ain’t necessarily so.”

Enough is Enough

A thorough house-cleaning is overdue. The Tokyo Sunflowers are not Vincent’s work. He painted differently. They have to be laid at the door of their true author. It is also high time that all the other “van Goghs” fabricated by Emile Schuffenecker and still attributed to Vincent should be removed from the canon – once and for all. It might be a good idea to start with those that are a blemish in the otherwise magnificent “Studio of the South” exhibition:

the grotesque pastiche “Mrs Roulin with her Baby” (Philadelphia Museum of Art) which Schuffenecker concocted from two authentic paintings that he owned.

The “Arlésienne with Books” (New York Metropolitan Museum of Art). another copy-pastiche of the original painting (Paris Musée d’Orsay) which had belonged to Schuffenecker (and nobody else except Theo) until the appearance of the fake second version.