

L'homme au chapeau cloche

ou

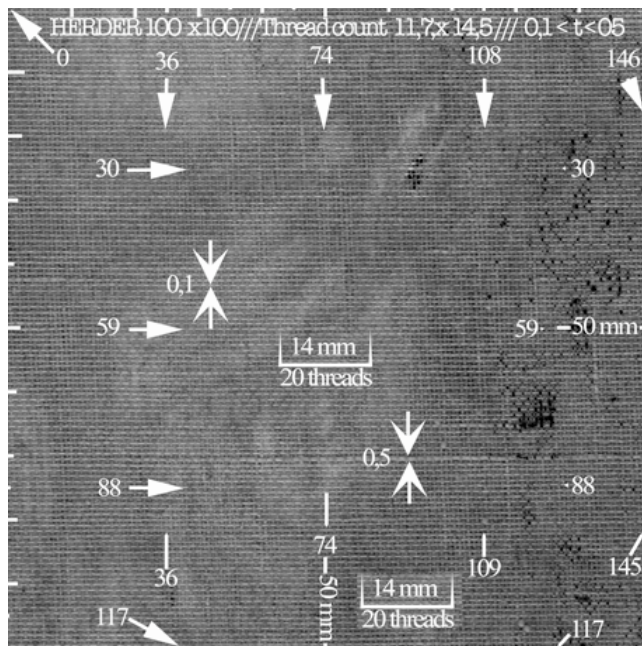
Le buste de berger



Huile sur toile,
retailée, 65 x 52

Nuenen,
octobre 1884.





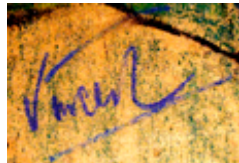
La signature du *Portrait d'homme au chapeau cloche*, est apparue “étrange” à Hans Jaffé alors sous-directeur du Stedelijk Museum d'Amsterdam. Le spécialiste belge Marc Edo Tralbaut, dont l'avis a été simultanément sollicité, en mars 1954, par l'*Expertise Instituut*, y a vu l'expression d'une “couille molle” (*flapdrol*).

Les mots (traduits) de Jaffé sont : “*La signature est étrange : je n'ai jamais vu nulle part une signature authentique de Van Gogh, avec un V allant si “loin” vers la droite et dans laquelle les trois derniers caractères sont liés entre eux.*”

Ceux de Tralbaut sont : “*La signature est trop belle et trop faible pour nous convaincre. La signature de Vincent n'était pas si belle et était en tout cas le contraire d'une signature de couille molle [flapdrol]*”.

HANS JAFFÉ

On notera le “*authentique*”, qui laisse supposer que Jaffé aurait déjà vu de semblables signatures Vincent non authentiques. *Indeed*, il avait au moins vu, en novembre 1947, la signature ci-contre, à la ligne allant bien plus loin sur la droite, sur un dessin qu'il avait cru authentique avant de changer d'avis brusquement un an plus tard à l'issue d'une réunion avec l'Ir van Gogh en 48.



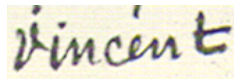
Il existe, au moins, six autres exemples de signatures d'œuvres “attribuables” à Vincent. Elles ne sont pas répertoriées et toutes rejetées, très probablement du fait de cette signature couverte, peu fréquente.

L'éventualité qu'il s'agisse de la signature d'un même faussaire ou d'un artiste tiers est à écarter. Ces oeuvres, quatre dessins et deux huiles, représentent des fleurs, un paysage ou des travailleurs. Deux sont des copies manifestes d'œuvres d'artistes que Vincent considérait comme ses maîtres (Allébé et Jozef Israëls). Les oeuvres ne renvoient qu'à la période hollandaise et leur provenance n'est jamais la même. Leur style désigne spontanément Vincent — sauf pour le dessin ci-contre venu de la famille Couvreur. La variété des origines, supports, médiums, sujets prive de fondement l'hypothèse d'un “complot” en cette matière.



La première observation à opposer aux conclusions de Jaffé — en l’absence d’étude d’ampleur sur les différentes signatures — est de dire que signature de Vincent dépend de nombreux facteurs (le médium, l’endroit où il signe...) et au premier chef de son humeur. Même s’il existe des constantes marquées, il n’est pas raisonnable de statuer sur une signature sans s’inquiéter de sa fonction et de son sens sur une œuvre donnée. On risque, sinon, d’accumuler les erreurs, comme ce fut ici le cas. Ne sachant identifier la peinture, Jaffé s’en remettait à son interprétation et force est de reconnaître qu’il transformait là un savoir lacunaire “*je n’ai jamais vu nulle part*” en argument d’autorité compétente.

La seconde remarque est que Jaffé n’opère pas de *distinguo* entre une écriture cursive liant des lettres entre elles et une signature en script. La *Correspondance* regorge, ainsi de cette lettre à Russell (juin 88), d’exemples de signatures cursives, mais si, pour contrer l’argument, on oppose (faussement) “Correspondance” à “œuvres”, une seule œuvre — tel le dessin du VGM ci-contre, montrant “V” “i” et “n” séparés, tandis que “cent” est lié — suffit à transformer un critère de rejet de Jaffé en argument en faveur de l’authenticité de cette signature.

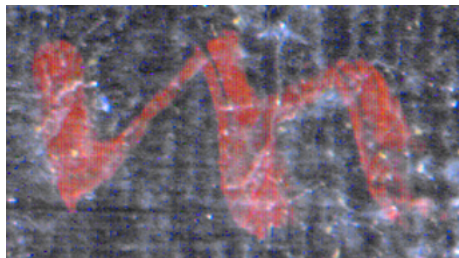


MARC EDO TRALBAUT.

Laisant de côté la grossièreté dont, se montrant à court d'arguments, Tralbaut fait étalage, il faut se contenter de retenir que son objection à l'authenticité de la signature vient de ce qu'il la juge à la fois "trop belle" et "trop faible". Ses éloges sur le "génie" qu'il voit partout lorsqu'il est persuadé (parfois gravement à tort) de se trouver en présence d'un Vincent authentique permettent d'écartier sans plus de considération l'accusation de "trop" de beauté pour se contenter d'examiner la "faiblesse".

Faute de définition d'une écriture "faible", il faut s'en tenir aux arguments généraux. Une écriture "faible" est réputée irrégulière, mal alignée, peu lisible, autant de critères ici absents. Le rythme des trois barres parallèles du "i" et du "n" (c'est aussi le cas de la barre du "c") ainsi que et l'astucieux soulignement très défini écartent l'objection.

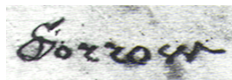
Les considérations des deux spécialistes étant sans pertinence, il faut chercher ailleurs les arguments permettant d'examiner son éventuelle compatibilité.



La première observation est que la signature est placée à droite. Une “règle”, que j’ai déjà formulée en d’autres occasions se dégage et elle peut se formuler ainsi. Une signature de Vincent placée en bas à gauche monte nettement, placée en bas à droite elle est pratiquement horizontale. Comme toutes les règles, celle-ci souffre des exceptions, mais elle constitue un premier argument.

Cette signature est extrêmement lisible. Les signatures de Vincent ne le sont pas toujours (celle des *Mangeurs de pommes de terre*, tardivement découverte, fournit un bon exemple) mais elles le sont le plus souvent. Ici calligraphiée elle prétend à la lisibilité. On peut, imaginer qu’un faussaire cherchant à tromper ne s’y serait pas pris autrement, mais l’aspect peu coutumier rend cette éventualité irréaliste, on voit mal un faussaire ajoutant un élément superflu qui menaçant de rendre la supercherie patente.

Vincent, dont l’écriture variait, s’appliquait parfois à écrire fort lisiblement. Fier de lui, il adoptait parfois un style graphique, ne dédaignant pas les fioritures, comme ici dans sa copie du Félicien Rops. Un autre exemple plus connu est son écriture sur *Sorrow*. Il faudra donc confronter la signature du tableau à l’écriture de Vincent, là où il désirait être “lu”.



Enthousiaste, Vincent pouvait donc poursuivre son trait en couvrant les mots qu'il écrivait et ajouter ainsi des éléments graphiques. Les très nombreuses variations du V de ses signatures affectent le plus généralement la seconde branche du V, qui se tord comme dans le menu ou dans la lettre à Russell, qui monte parfois de manière impressionnante comme sur le cliché du dessin 1067, mais le souci graphique affecte aussi au besoin la première branche, comme ici.



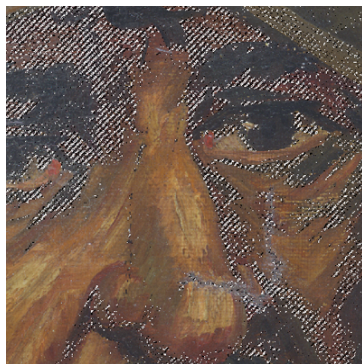
La longue ligne manifestement voulue, poursuivant le “V” de l’*Homme au chapeau cloche* ne peut donc être regardée comme un obstacle, mais bien plutôt comme un élément allant dans le sens d’une signature de Vincent euphorique. La question devient de déterminer s’il aurait pu éprouver quelque fierté à avoir réalisé ce portrait-là... à avoir franchi un pas dans sa vie de portraitiste.

Afin de rassurer qui pourrait s’inquiéter d’un possible signature ajoutée il est possible de garantir que tableau et signature sont de la même main. Un prélèvement d’une poignée de pixels de la signature — ici très unie et très opaque, ce qui élimine les difficultés qu’induisent les signatures transparentes — et leur recherche de leur couleur ailleurs dans la peinture montre sa présence.

Les mesures en “millions de couleurs” écartent l'éventualité qu'un œil humain, des milliers de fois moins précis, ait repris, avant l'existence du colorimètre, une couleur découverte dans la peinture et ait été capable de la reproduire exactement pour signer. Relevé au colorimètre sur un écran correctement calé après un scan de haute définition en couleurs exactes, l'ocre rouge de la signature donne un valeur moyenne en pourcentage RGB de 26,7 ; 19,2 ; 19, 2.



La sélection de pixels de la signature dans des zones “pures” permet d'établir que la couleur se trouvait sur la palette. La retrouver dans le visage de l'homme garantit qu'elle participe au dessin. Des tests de confirmation par prélèvement et analyse chimique sur une autre œuvre ont garanti la fiabilité de cette méthode d'investigation.



Nous disposons donc d'un premier faisceau d'éléments crédibles, mais il reste à montrer que la signature contestée n'abrite pas d'incompatibilités.

En l'absence d'analyse publiée sur les spécificités des signatures de Vincent, j'en suis réduit à prendre appui sur mon travail précédent. Je ne souhaite pas dissimuler que j'ai, dans mon expertise des *Bêcheurs* de Bouwe Jans, reconnu les attributs de la signature de Vincent dans la signature grattée que j'avais examinée sur photo, tandis que cette signature était l'oeuvre d'un copiste ayant ajouté une signature (assez bonne pour tromper les spécialistes de *Documents in Dispute*), sur un Vincent, mais les caractéristiques demeurent. Lors de la mise en vente des *Laboureurs* à Bordeaux en 2003 — tableau authentique de Vincent contesté par le Musée van Gogh, pour lequel le propriétaire a chargé la Justice de trancher le différend — j'ai consacré quelques lignes à la description de la signature. Soumettant à ce crible d'autres signatures sur d'autres tableaux de Vincent, j'ai mesuré que l'essentiel des caractéristiques se retrouvaient et recopie ici mon analyse. Ajoutant en vert ce qui concerne l'*Homme au chapeau cloche*. [H]

COMPARAISON A LA SIGNATURE DES LABOUREURS

L'ouverture du « V », sa taille (comparativement au reste de l'écriture), l'inclinaison des branches (relativement à la ligne de

référence du bas des lettres), leur rapport d'épaisseur (branche de gauche plus large), le sens d'attaque, l'orientation, sont dans la stricte moyenne des signatures de Vincent de la première moitié des années 80. La comparaison à la signature de la *Tête de femme* du Musée van Gogh (F 1006 JH 295, cat. VGM, Van Heugten, 1996, p. 188) est à cet égard édifiante.



H. Les lettres de *Vin* étant plus détachées, le V est plus ouvert. Pareil lien est une constante de Vincent (il faudrait noter également la tendance à la “fermeture de parenthèse”, lorsque les branches du V ne sont pas strictement droites



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



H. Le parallélisme à la seconde branche du “V” est le plus fréquent, mais il n'est pas systématique. On relève ici 15° d'angle entre l'axe du “i” celui de

la première branche du “V”.

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

La seconde branche du “n “ n’est pas ici du même geste que la première et le bas du “i” est exceptionnellement plus haut que le bas de la première branche du n.

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

H. Le “c” est ici particulièrement négligé et typique. Pris isolément il semble peu lisible, c’est très généralement le cas chez Vincent.



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



H. L'attention générale que Vincent porte au “c”, du fait du rythme “Vin _ cent” fait invariablement maigrir le “e”. Dans les signatures de Vincent il apparaît généralement comme “bricolé”.

Le second « n » est plus petit que le premier. Le retour de sa seconde jambe est plus accusé que celui de la seconde jambe du premier « n », mais il montre la même tendance au bombé à son sommet et à l'inflexion dans la descente.



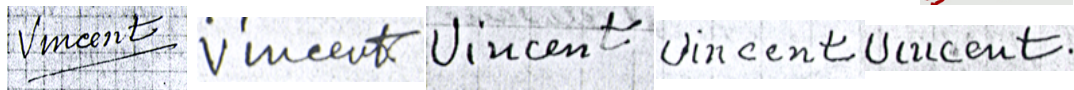
Cet effet de style est peu fréquent chez Vincent mais on le retrouve avec le même rapport, premier plus plat, second plus creux dans plusieurs œuvres dont le dessin de *Tête de femme* (F 1009, reproduit plus haut).

H. La négligence pour le second “n”, est patente. Il n’est ici que de peu plus petit, mais on peut attribuer cette faible différence au fait que toute la signature est soignée ce qui dissout (comme c’était le cas pour le “i” aligné) certaines spécificités vincentesque. Elles ne disparaissent pas comme le montrent les points d’inflexion des jambes des “n”.

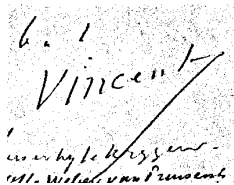
On trouve également dans de nombreuses signatures des « t » très proches. Vincent n’ajoutant pas toujours de barre à ses « t » (il manque parfois la barre du haut et celle du bas, au point que, dans certaines lettres, on ne peut pas dire si Vincent a écrit « tes » ou « les »), il faut regarder l’effort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

H. Le “t” dansant, avec sa barre trop longue (mais parallèle à la remontée de la jambe) est un nouveau reflet d’enthousiasme rendant la signature extrêmement

homogène et ne dérivant strictement d'aucune autre. On trouve bien sûr dans des lettres, ou dans des oeuvres, des barres du «t» variées et en forme de banane.



Prises isolément, les lettres de la signature de **Laboueurs** correspondent donc bien aux habitudes de Vincent. On peut également montrer que le rythme, la façon dont les lettres sont groupées, les alignements, l'orientation générale de la signature, correspondent, eux aussi, aux signatures de Vincent. L'écart de taille entre les premières lettres et les dernières (le « **Vinc** » plus gros que « **ent** »), encore accusé par la petite taille du « e », est remarquable et typique des signatures très voulues de Vincent. Le groupage des lettres, identique à celui du billet adressé à Theo (LT 459, reproduit plus haut) Il est tout aussi net dans plusieurs signatures des œuvres du début et ne quittera pas Vincent. La signature de la lettre 460 écrite depuis Arles en témoigne. On rencontre le plus fréquemment un angle important entre l'alignement de la



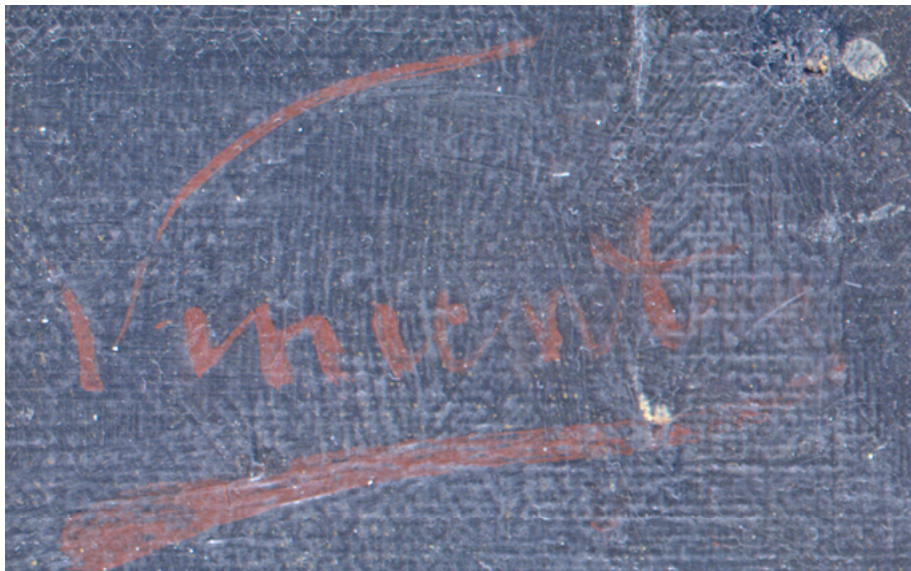
base des lettres et le trait qui souligne la signature, mais Vincent peut également souligner d'un trait parallèle. La signature de la *Distribution de soupe* du Musée van Gogh (F 1020a JH 330) l'illustre.

L'orientation de la signature présente encore une caractéristique très spécifique. Si, dans les **Laboureurs**, on prolonge le trait qui la souligne, on obtient, à très peu près, la diagonale de l'œuvre. Or on remarque que c'est le cas dans de nombreuses œuvres de Vincent de ses débuts, y compris lorsque ce sont des œuvres en format portrait (voir par exemple F 985, 1006, 1009, 1010, œuvres de la période de La Haye)

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

H. On conviendra que cela fait beaucoup d'éléments semblables pour des signatures apparemment dissemblables. On note cependant une "anomalie", le trait de soulignement partant trop loin de la droite. Cette anomalie s'explique : une date figure après le "t". La tentative de mise en évidence semble indiquer "84".





UNE LONGUE QUÊTE

L'épisode le plus documenté de la longue quête pour établir l'authenticité de ce tableau depuis longtemps connu est le rejet du tableau par l'Expertise Instituut

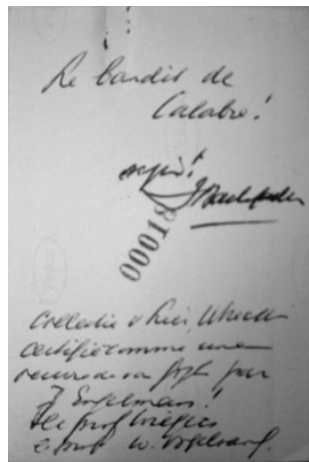
(cabinet émanant de l'Ingénieur van Gogh ne comptant pas de connaisseur de l'art de Vincent en ses rangs, mais réalisant à partir de 1952 des expertises après avoir sollicité les avis d'amis comme Marc Edo Tralbaut ou d'employés de l'Etat Hans Jaffé, Bram Hammacher, Gerrit van Gelder, Louis Gans, Froentjes...)

Le rejet est postérieur à celui de Jacob Baart de la Faille, premier compilateur d'un catalogue de d'oeuvres de Vincent — et d'un certain nombre de ses faussaires — *L'Œuvre de van Gogh*. Ses notes n'ont pas été conservées, mais il existe au RKD à la Haye un cliché du tableau au dos duquel s'étale la pédanterie de De la Faille. Le tableau est baptisé, peut-être en référence à un roman : *Le bandit de calabre!*

Personne ne défend plus aujourd'hui la sagacité ni "l'œil" de De la Faille, mais ce noble Huguenot imbu avait pour qualité de savoir résumer ce qu'il observait et son compliment est aussi joli qu'instructif. Fort de savoir que Vincent n'invente pas et n'a jamais rencontré de bandit calabrais, il laisse transparaître l'absence d'objectivité du spécialiste discréditant à dessein le tableau, et donne au contraire



un critère d'authenticité. Le bandit de Calabre est dans l'imaginaire commun un homme dangereux et déterminé, mal soumis à l'ordre social. Le faiseur mondain et le déclassé devenu peintre des paysans n'avaient pas précisément les mêmes préoccupations humaines et politiques et il n'est que normal qu'un résistant à l'ordre social à la longue barbe peint par le second apparaisse menaçant aux yeux de son censeur. De la Faille avait vu un homme sentant le bouc, vivant dehors, et il l'avait fait bandit. Calabrais pour lester le propos. Le bandit calabrais est solitaire, De la Faille avait bien vu, cet homme vivait solitaire, là s'évanouit la pertinence.



S'il est indispensable de montrer en empruntant les chemins de l'esthétique et de la technique pourquoi ce tableau est authentique, il est sans doute plus nécessaire encore de comprendre quelle raison de fond a présidé au rejet. L'expert sot soumis à la question du "à quoi cela ressemble-t-il ?" se laisse parfois aveugler par ses propres *a priori* idéologiques. La longue barbe, la très longue

barbe, celle qui est trop malcommode pour “travailler”, a tué cette toile, via le mythe des paysans humbles et matés combiné à l’observation du menton ras qui ne pouvait apparaître que comme une prétention esthétique d’effronté. Jaffé empruntera sans fard le même chemin. Il s’agit pour lui, nous verrons, d’un clochard ou d’un Tzigane, il ne trouve pas sur son visage “le labeur dur et honnête”. Ce n’est pas comprendre l’histoire des hommes et ce qu’est pour eux la Liberté. *Le loup et le chien* met sur la voie, la barbe dit que le monsieur peint préférerait n’avoir pas le cou pelé. Certains hommes travaillaient, indépendants, dehors, montrant leur différence, préférant l’inconfort du froid et de la pluie, leurs chapeaux et leurs barbes, au départ très longues, par force. Leurs longs manteaux et leur bâton les distinguaient. Fuyant les clichés et la facilité pour sonder leur âme, le père fondateur de l’Expressionnisme pouvait les peindre sans tous les attributs. A l’époque de Vincent on les reconnaissait encore.

Outre l’intitulé de Bart de la Faille, et sa signature sous un mot qui pourrait être “supplément”, on lit au dos du cliché *Collectie van Lier Utrecht, Certifié une œuvre de van Gogh par J. Engelman ! le prof Wiegers, le prof W. Vogelsang.*

La référence à “van Lier” — sans que l’on sache quel des Van Lier il s’agit, le marchand mort déporté ou son cousin Leender (†1995) qui reprit la galerie après

la guerre, ne permet pas, faute de date pour le rejet de De la Faille (†1959), de reconstituer l'histoire. Les documents de L'Expertise Instituut signalent simplement pour propriétaires du tableau en 1954 : H.C. van de Loo (collectionneur réputé résider à Amsterdam, mais il vivait à Nimègue) et en 1955 : G.J. Smulders de Nimègue.

Il semble hors de portée de découvrir les raisons du point d'exclamation visant Jan Engelman! après le *bandit de Calabre!* — Engelman († 1972) n'était "que" journaliste et critique d'art et avait pour impardonnable tare d'être catholique — ni pourquoi l'avis du subtil peintre et professeur Jan Wiegers (†1959) ou celui du respecté Willem Vogelsang († 1954) (qui fut le professeur de van Gelder († 1980), son futur successeur à la *Rijksuniversiteit* d'Utrecht) sont dignes d'un peu plus d'égards.

Les raisons qui fondaient leurs avis ne sont malheureusement pas connues. Comme à son habitude, De la Faille se dispense de raison et de critique des positions de ses détracteurs. Peut-être l'amitié entre van Lier et Wiegers lui a fait regarder l'opinion de Wiegers comme une courtoisie entre amis et celle de Vogelsang âgé comme une faiblesse de vieillard ?

Lorsque Van de Loo soumet le tableau à l'Expertise Instituut en 1954, il soumet une œuvre qui a une petite chance d'être reconnue. Elle a ses partisans et mieux encore De la Faille pour adversaire déclaré. L'Ingénieur Vincent van Gogh ne verrait pas d'un trop mauvais œil une attribution qui serait un plaisant camouflet infligé au catalogueur. Le neveu de Vincent n'a créé son officine que pour contrer l'influence de l'expert avec qui il était en délicatesse au point d'avoir téléguidé la plainte déposée par le directeur du Stedelijk Museum d'Amsterdam, Wim Sandberg qu'il avait transformé en obligé — voir l'article de *Het Parool* du 25 mai 1949 : “*Sandberg porte plainte contre 4 faux Van Gogh vendus aux Etats Unis pour des centaines de milliers de dollars*”.

Les deux expertises remises par Jaffé et Tralbaut premières études conservées et argumentées ne saisissent pas l'occasion. J'entrecoupe de [commentaires, en bleu](#), les documents qu'ils ont remis remettent en guise d'expertise (ici sommairement traduits).

L'EXPERTISE DE HANS JAFFÉ

[Archives RKD, Inv. Expertise Instituut n° 31, #Op De Cou] Gemeente Musea Amsterdam, Expertise-Instituut, Paulus Potterstraat 13.(N° Stedelijk Museum 1080)

A la suite de votre demande du 29/3/1954, j'ai étudié une peinture, mesurant 66,5 cm x 52 cm, et représentant un homme barbu avec chapeau, le visage et les épaules, signé en bas à droite "Vincent".

B.L. Le tableau monté sur un second châssis et recoupé était au départ plus grand.

Je devais répondre à la question de savoir s'il s'agissait d'une œuvre authentique de Vincent van Gogh.

Je dois de donner une réponse négative car :

1) La signature est étrange : je n'ai jamais vu nulle part une signature authentique de Van Gogh, avec un V allant si "loin" vers la droite et dans laquelle les trois derniers caractères sont liés entre eux.

2) Du point de vue du "coloris", la peinture daterait de la période Anversoise (Van Gogh décrit dans ses lettres l'emploi de rouge dans les contours et dans les yeux, donc comparable dans ce cas avec F 205 et F 206, auxquelles je l'ai alors comparée. Les couleurs (brun, gris, "couleurs morveuses" selon Vincent) et la manière de travailler (penseelvoering) ne sont pas les mêmes. Les touches larges et lâches appartiennent, du moins à première vue, à une période plus tardive de Vincent.

B.L. Jaffé ferme ainsi la porte au tableau sur une erreur. Saisissant de travers ce que Vincent dit à Anvers : “ *Par exemple, je suis tout à fait séduit par sa façon de dessiner un visage à coups de pinceau, avec des traits d'un rouge pur, ou, dans les mains, de modeler les doigts, par des traits analogues, avec son pinceau*” (439), il se figure que le tableau reflète ce procédé. Il ne se retrouve en rien et le tableau est bien trop sombre pour être de cette période. Jaffé se fait prendre car le visage lui apparaît clair les lettres et les oeuvres de Vincent de Nuenen lui auraient montré que le portrait ne pouvait en aucun cas dater d'Anvers. Citer longuement la lettre 397 écrite en avril 1885 donne un éclairage particulier : *Le Rembrandt de Lacaze est réellement, lui aussi, dans le sentiment de la dernière époque de Rembrandt; il y a bien douze ans que je l'ai vu, mais je m'en souviens encore tant il m'a frappé, autant que cette tête de Fabritius à Rotterdam. Si je me souviens bien, cette femme nue de la Collection Lacaze est très belle aussi et également de la dernière période. Le fragment de « La leçon d'anatomie » de Rembrandt, oui, j'en suis aussi demeuré tout surpris. Te rappelles-tu les couleurs des chairs ? C'est de la terre, surtout les pieds. Écoute bien: les couleurs des chairs de Frans Hals aussi sont terreuses, dans le sens, ici, que tu sais. Du moins, souvent. Il y a aussi, parfois, je devrais dire toujours, un rapport d'opposition entre le ton du costume et celui du visage. Rouge et vert sont opposés; « Le chanteur Dupper », qui a des tons de carmin dans la couleur chair, a des tons de vert dans ses manches noires, et, d'un autre rouge que ce carmin, des nœuds de rubans sur ces manches. Le type orange, blanc et bleu, au sujet duquel je t'ai écrit, a le visage d'une couleur relativement neutre, d'un rose un peu terreux, violâtre, par opposition avec son*

costume de cuir jaune à la Frans Hals. Le bonhomme jaune citron amorti a du violet sourd dans les joues. Eh bien ! plus foncé est le vêtement, plus clair, parfois, le visage: non point par hasard; du moins dans son portrait et celui de sa femme dans un jardin, il y a deux violets noirs (violet bleu et violet roux) et un noir uni (un noir jaune ?); je répète: violet roux et violet bleu, noir et noir, donc les trois couleurs les plus sombres. Eh bien, les visages sont très clairs, extraordinairement clairs, même pour Hals.”

3) Plus précisément, il est remarquable que les touches, juxtaposées ne forment pas une structure significative, comme c’est toujours le cas chez Vincent. Dans leur succession il n’y a pas de but conséquent, elles sont placées sans ordre de manière arbitraire. Je ne connais, dans aucune peinture de Van Gogh de série de "touches" qui aît pour seul objectif de remplir l’espace.

B.L. Emporté par son élan, Jaffé (qui emprunte ici, sans en comprendre le sens une observation générale de van Dantzig) cesse de voir un tableau, mais une série de touches privées de cohérence. Un démenti facile consiste à opposer qu’il y avait “but conséquent” si l’image, basculée en noir et blanc (pour souligner la maîtrise des valeurs de gris), réduite au format d’un timbre poste reste parfaitement lisible — c’est invariablement le cas des Vincent.



4) Enfin, il y a dans cette œuvre un certain sentiment romantique cherchant des effets. La toile représente un tzigane ou un clochard, une sorte de tête de caractère. Dans cette période Vincent voulait être le peintre de paysans, on pourrait lire sur leur visages le labeur dur et honnête. Je suis conscient d'introduire ici, comme critère, un sentiment fortement subjectif ; mais je pense que l'ambiance d'une "tête de caractère" comme celle-ci déborde totalement des frontières du monde sentimental de Vincent dans cette période [fin 1885 - début 1886].

B.L. Voyant, justement, une *tête de caractère* là où il n'y avait, un paragraphe plus haut, que des touches sans but, Jaffé ne semble pas craindre de se contredire. *Tzigane* ou *clochard* est le bandit préparé à la sauce du bourgeois suisse, l'homme vivant dehors à qui lui ne se fierait pas — mais à qui Vincent pouvait se lier. Au moment où le débat est de tenter de mettre en place des “critères objectifs” pour juger de l'authenticité des Vincent (la querelle est alors avec Mau van Dantzig qui tente d'avancer sa pictologie, v. son *Vincent?* - 1953), Jaffé conçoit une énormité non dépourvue de sens caché. Chacun devrait sourire en voyant Vincent en peintre des paysans... d'Anvers, où il fréquente l'Académie! Au fond de lui Jaffé pense donc que le portrait date de la période de Nuenen, ce en quoi il a raison. Les “têtes de caractère” sont bien antérieures à Anvers, Vincent s'en préoccupe à La Haye (L. 270) mais aussi dans une lettre de Drenthe (330) : “*Les personnages qui paraissent de temps à autre dans cette plaine*

ont, en général, beaucoup de caractère...” Puis, insondable ironie du sort, il y revient... dans la lettre même où il annonce à Theo avoir peint le buste du Berger.

L'EXPERTISE DE MARC EDO TRALBAUT

Sujet: Buste, d'homme vu de face avec barbe et moustache et un chapeau à pli et large bord vraisemblablement conçu comme portait.

Du début à la fin de son existence, Vincent a dessiné ou peint des têtes qui peuvent être considérées comme des portraits et des autoportraits. Il n'y a pas, pour ce qui est du sujet, d'objection à une attribution à Vincent.

B.L. Imprécis et omnubilé par la barbe, Jaffé n'avait pas su choisir le mot “buste”, lui préférant une périphrase : “un homme barbu avec chapeau, le visage et les épaules”. Un buste donc. Vincent peignait-il des bustes? Trouverait-on trace d'un buste d'homme disparu? De la Faille le manque dans son catalogue de 1939 dans lequel il évoque dans une liste présentée comme limitative (Cat. Hypérion page 592) les 14 “tableaux non retrouvés” dont il a repéré l'existence dans les lettres. Pour lui il ne manque aucun tableau de la période hollandaise! Citons en rouge la lettre 383 à Theo : *“Si je peignais d'abord ici une trentaine de têtes, je pourrais mieux profiter d'Anvers. Je vais me mettre maintenant à ces trente têtes, ou plutôt, j'ai déjà commencé par un grand buste de berger.”* Voilà l'homme dont l'effigie terrorise. Un berger brabançon! Quatre ans avant le

sublime bouvier camarguais Patience Escalier...

Technique : Si nous nous figurons cette peinture en Van Gogh, elle ne pourrait être antérieure à 1886, ne pouvant pas même dater des deux dernières semaines de décembre 85, la couleur de la chair apparaît comme le contrecoup des premiers contacts avec l'oeuvre de Rubens. Toute autre éventualité est impossible.



B.L. Tralbaut — qui a manifestement bavardé avec Jaffé sans que l'on sache qui a copié sur qui pour parvenir à la conclusion que le *Berger* de Nuenen ne pouvait que dater d'Anvers — a une autre raison que Jaffé de voir ici une oeuvre anversoise : la peau! Vincent ne rencontre pourtant pas à Anvers de bandits vivants au grand air, ni de *tête de caractère* hâlée, mais c'est ainsi, la peau fait preuve. Pourquoi? Parce que Tralbaut lit . Il lit par exemple dans la lettre 439 d'avant la mi-décembre 1885 qui lui fournit sa date butoir : “ *Pour le portrait de femme, j'ai usé de tons plus clairs dans la chair, du blanc teinté de carmin, de vermillon, de jaune, et mis un fond clair de jaune gris, dont le visage n'est séparé que par la chevelure noire. Dans les vêtements, des tons lilas.*” Il lit, mais ne saisit pas. Qui irait seulement songer que le visage du berger emprunte à la chair des visages de Rubens? Hals et Rembrandt cette énergie-là [410, Nuenen, 24 mai 1885 : *Présentement, Rembrandt et Hals hantent mon esprit, non parce que je*

*vois beaucoup de toiles d'eux, mais parce que je découvre ici, dans le peuple, tant de types qui me font penser à leur époque], mais la mollesse flamande de Rubens! Tralbaut semble vouloir tirer la dépouille de Vincent en Belgique. Il a aussi, comme Jaffé, un *a priori* dogmatique. Il pense qu'un des moyens d'établir qu'une peinture est fautive est de montrer que les périodes du peintre auxquelles elle renvoie sont incompatibles entre elles. Ce qui est juste en soi, a parfois, manié mécaniquement, des conséquences dramatiques. Tralbaut va sévir, mais, pour d'abord se qualifier expert, il s'en prend au chapeau.*

En focalisant un moment notre attention sur le chapeau, nous sommes immédiatement frappé par l'absence de fermeté de la touche. Par endroits, le peintre a même tenté de mêler un peu les tons, ce qui est tout à fait contraire aux intentions de Vincent qui voulait que pareille unité se réalise dans l'œil de l'observateur. Du fait de ce procédé "sale", consistant à mêler les touches de pinceau, ce chapeau ne manque pas seulement de tout caractère, mais il finit aussi par devenir une masse pratiquement complètement informe dépourvue de signification spéciale, tandis qu'il est rare de rencontrer un peintre portant plus d'intérêt aux accessoires que Vincent. Nous pensons entre autres aux innombrables chapeaux exécutés dans ses différents portraits et autoportraits avec une attention minutieuse, et surtout à ses chaussures. On l'identifie régulièrement à ses chapeaux, à ses chaussures,

ses vestes, ses manteaux, etc. On pouvait facilement lui attribuer cette maxime, ou mieux, pastichant une autre maxime : "Montrez-moi votre chapeau et je vous dis qui vous êtes". Ce chapeau n'est pas, loin s'en faut, l'œuvre d'un grand artiste.

B.L. Ce chapeau est l'œuvre d'une fort brillante main qui sait l'ourler d'un trait tout en respectant une constante de Vincent que nul ne sait exécuter mieux que lui. Lorsque change la couleur (et la luminosité) du fond sur lequel un objet se détache, la couleur du contour change également afin que la forme de l'objet apparaisse continue. Dessiner avec cette préoccupation-là est indéniablement la marque d'un fort brillant artiste. Mais Tralbaut a raison de juger ce chapeau cabossé mal fichu relativement neutralisé. Ce qu'il voudrait c'est, il le dit, qu'il soit traité avec autant d'attention que Vincent traite les souliers par exemple. Si le chapeau était ici ainsi traité, le tableau ne serait pourtant *pas* un Vincent. Tralbaut manque un point décisif pourtant résumé par Vincent : qu'un tableau dise une seule chose mais la dise bien. Pour bien dire il faut, tous les Vincent le hurlent et il l'a écrit noir sur blanc, reléguer dans l'ombre ce qui n'est pas l'essentiel du sujet. Il veut focaliser le regard du spectateur. La différence fondamentale qui existe entre l'effort fait pour donner âme à



une paire de souliers “seul objet” ou à un visage de berger et à s’appliquer sur des détails superflus échappe à Tralbaut. Le feutre cloche cabossé du *Berger* avec son ruban et son galon traité en couleurs terreuses et monotones pour réserver toute la puissance au visage pris sous la voûte de ses bords. Ce geste parfaitement réussi pourrait ne pas être étranger à la fierté de la ligne couvrant la signature.



Si nous étudions le visage, il devient manifeste qu’il est traité avec une technique encore certainement différente, plus picturale, moins graphique, bien que le menton ait été déjà modelé un peu dans un style appartenant déjà à la période parisienne ce qui, en relation avec le reste, signifie une sorte d’anachronisme. Cette différenciation apparemment anodine se transforme en flagrante contradiction.

B.L. Quand Tralbaut croit voir “la période parisienne”, il ne voit que Vincent, un artiste extrêmement stable dans ses préoccupations, dans les mille préoccupations de sa manière, soucieux du sens de sa peinture et de construire une œuvre. Si le visage est moins graphique que le chapeau — qui ne ressemblait à rien mais qui était, comprend qui peut, malgré tout graphique — c’est tout bonnement que c’est naturel, Vincent peignant naturellement un visage. Quand Vincent peint-il son Berger? Lorsqu’il a

accueil chez lui Anthon van Rappard, l'ami, le concurrent des premières années. Au jeu de la concurrence, Vincent est imbattable. Que l'on se souvienne de Marie Ginoux en Arlésienne, peinte en une heure sous les yeux forcément interdits de Gauguin (Il ne s'agit évidemment pas de la mielleuse copie impuissante du Metropolitan peinte par le faussaire Emile Schuffenencker, mais du très grand portrait d'Orsay que d'irascibles ennemis de Vincent peintre crient encore aujourd'hui faux). En mai, Rappard avait peint à Nuenen : “ *le buste d'une fillette assise, en train de bobiner des fils*”. Vincent, au caractère ferme, répondra fin octobre avec un portrait d'homme farouche annoncé premier d'une série de 30 : “ *Je vais me mettre maintenant à ces trente têtes, ou plutôt, j'ai déjà commencé par un grand buste de berger*” et il continue, sobre : “ *Rappard a fait la même chose, cet été, dans la Drenthe et à Terschelling, et cela lui a fait faire de sérieux progrès*”. Comment apparaît ce *Berger* que l'on ne connaît pas? Avec Rappard ils ont “ *déniché aussi de nouveaux modèles*” en cet automne aux “ *effets magnifiques*”. Le 24 octobre Vincent travaillait “ *à une figure de berger drapé dans un grand manteau*” une immense toile perdue mesurant un mètre sur 75 centimètres. Il avait cerné son modèle. Un modèle à la mesure de ce grand portraitiste d'homme traité dans la plus haute tradition des grands portraits hollandais.

Où ces "bâtons" courts de Vincent issus du Pointillisme auquel il adhéra un temps, manière de peindre qu'il avait vite abandonnée, ne pouvaient pas être

présents dans une peinture de Nuenen ou d'Anvers. Pour cette raison la touche manquait d'ailleurs d'ailleurs de la force et de l'agilité des maîtres comme Rembrandt, Hals et Rubens, que Vincent avait comme exemples. Ceci, est d'ailleurs si vrai que quelques portraits de la période Anversoise rappellent la virtuosité fantastique de Hals dans le chaperon de la garde de l'accouchée ou de la nourrice. Mais aussi la tonalité brun-grise de Hals est distinctement visible, entre autre dans la tête à la Victor Hugo, surtout dans la barbe.

B.L. Tralbaut divague ici gentiment. Ce qui *fait* un portrait à la Frans Hals n'est pas la tonalité brun-grise, c'est la vigueur de ce que Vincent souhaitait et résuma d'une formule à la Haye "*Ce que nous devons tâcher de faire, c'est imprégner davantage mes œuvres de quelque chose de mâle.*" Et quand il met un mâle un vrai, sentant le bouc, ses critiques fuient en courant vers la sage femme et la nourrice.

Dirigeant son attention sur les cheveux longs de l'homme dépassant du chapeau, on est frappé par une contradiction perfide. Vincent n'a appliqué qu'à la la fin de Saint-Rémy et à Auvers les lignes ondulantes employées ici. Elles illustrent dans un certain mesure cette dernière période.

Si l'on passe en revue tous les portraits de Nuenen et d'Anvers, on voit rapidement que la vivacité des cheveux était rendue par des touches de

pinceau ne différant pas des autres. Même dans le *Portrait d'homme* de la collection Abels à Cologne les ondes, remplies, sont pas connectées entre elles et montrent alors distinctement leur "coup de sabre". La tonalité des cheveux montre d'ailleurs trop peu de relief. Vincent y verrait sans doute encore bien davantage de lumières. Comparez sur ce point les portraits de Nuenen et surtout d'Anvers. Nous ne voyons pas la moindre indication de forme dans l'oreille.



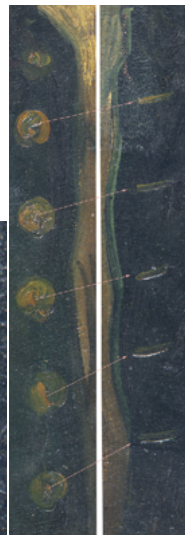
B.L. Tralbaut ne voit pas que le traitement de la chevelure très voisine des deux hommes est strictement le même, prouvant qu'il s'agit du même peintre. Et comment aurait-il pu vérifier sur le portrait F 209 qu'il n'avait jamais vu?



Il croyait la toile à Cologne? Elle avait quitté la ville depuis 20 ans et se trouvait à Melbourne depuis quinze. Le spécialiste, au jour près, place d'ailleurs à tort le portait de Melbourne dans la période d'Anvers, tandis qu'il s'agit d'un tableau de l'Époque de Paris. Le Prusse voisinant le jaune, sali certes, est du Vincent. Poil pour poil, qui s'intéresse à la moustache trouvera du sabré de haute tenue. Nulle longue ligne sinueuse, la leçon se perd en bavardage.

Sur la jaquette, ouverte vers la gauche pour l'observateur, il s'agit encore d'une manière de peindre sale et indigne d'un véritable peintre.

B.L.Tralbaut aurait regardé attentivement les souliers de Vincent ou ses boutons de veste qu'il aurait pu placer de puissants arguments en faveur de l'authenticité. A-t-on seulement tenté de boutonner la veste? Jeudi avec dimanche est la seule solution possible. Sans compter la boutonnière manquante. Que l'on tente de lacer des souliers peints par Vincent, que l'on compte les œillets à droite et à gauche de la tige! Vincent s'applique à ne pas s'appliquer, c'est ainsi que l'on fait



plus vrai que vrai. Les boutons circulaires? Vincent a un tic. Pour dessiner, ou peindre un cercle, il trace deux parenthèses, car il peint, dessine ou écrit de haut en bas. On en trouvera sans difficultés mille illustrations. Ce bouton (et d'autres sont de ce tonneau, voir *infra*) est une indiscutable marque de fabrique de Vincent. Jamais on ne trouve ailleurs cette main-là.

Et... ce n'est pas sans raison nous avons gardé les yeux pour la fin! On sait quel intérêt Vincent portait aux yeux. Ils exprimaient quelque chose, ainsi qu'il le confiait à Theo, on trouve pas dans les cathédrales les plus imposantes un petit morceau de misère humaine, ou quelque chose comme ça.

B.L. La citation à laquelle Tralbaut fait référence dit : *“J’ai également peint une étude représentant un coin du parc. Seulement, je préfère peindre des yeux humains plutôt que des cathédrales, si majestueuses et si imposantes soient-elles— l’âme d’un être humain, même les yeux d’un pitoyable gueux ou d’une fille du trottoir, sont plus intéressants selon moi.”* LETTRE 441 N (19 décembre 1885)

Ces mots sages sonnent immédiatement comme une farce, lorsqu'on étudie ces yeux. Le mot est même trop vaste pour les possibilités offertes. Ces yeux, si rigides qu'ils ne vivent pas, regardent dans la vague. Ils sont restées de la peinture. Ils n'inspirent en rien l'observateur : aucune pensée, aucun rêve aucun sentiment, bref : on se trouve face au néant. Si l'auteur de cette peinture analysait en profondeur les portraits de Vincent antérieurs à son

départ pour la ville lumière et surtout les yeux, alors il verrait inévitablement la construction claire de l'œil de Vincent.



B. L. Les yeux de Vincent infligeant le plus cinglant des démentis, il est superflu d'argumenter autrement qu'en en proposant un choix, toutes périodes confondues.

Nous avons déjà décrit largement dans le passé sur ce point et nous ne sommes donc pas tenu d'explicitier davantage. Cette constatation nous suffit personnellement pour conclure définitivement, que Vincent van Gogh est complètement étranger à ce portrait. Si on réalisait une macrophotographie de ces yeux, la maladresse de leur construction serait alors immédiatement visible à travers le manque de fermeté dans la façon de regarder ainsi que dans la construction de la réalisation. La signature est trop belle et trop faible pour nous convaincre. La signature de Vincent n'était pas si belle et était en tout cas le contraire d'une signature d'une couille molle [flapdrol]". Il y a quelques années de cela, on m'envoyait des États-Unis la photo d'une tête d'homme soi-disant peinte par Vincent. Pas de sa physionomie, mais de ses qualités picturales, pas des ses bonnes qualités, cet homme avec le chapeau est un frère de l'autre aux États-unis, aussi par la coiffure. Ni celle ci, ni l'autre sont de près ou de loin apparentés à Vincent. Il n'est pas possible de déterminer si cette peinture a été faite exprès pour faire songer à Vincent. Il est sûr que son auteur a vu l'oeuvre de Vincent au minimum après 1888 et plus vraisemblablement après 1890.

(w.g.) *M.E. Tralbaut*

Les exploits de Tralbaut et de Jaffé ne convainquirent évidemment personne. Ils désespérèrent cependant le propriétaire du *Berger* confirmé “faux van Gogh” par l’officine qui avait alors la main sur l’expertise des Vincent. Volé comme au coin du bois H.C. van de Loo céda son tableau à G.J. Smulders de Nimègue qui s’empressa de venir frapper à la porte... de l’Institut d’Expertise.

Le manège à l’intérieur de l’Institut d’Expertise n’est pas public, mais point n’est besoin d’en connaître les rouages, il suffit de savoir que l’officine accepta d’expertiser *L’homme au chapeau* de Smulders!

La compétence de Bram Hammacher, directeur du musée d’Etat Kröller-Müller d’Otterlo fut cette fois sollicitée. Il n’y a sans doute que la Hollande où les fonctionnaires de l’Etat peuvent être embauchés par une entreprise privée dans des manœuvres directement liées au marché et rendre un avis requis par un particulier. Le “pragmatisme” local passe là où d’aucuns voient une abasourdisante confusion des genres. Il suffit d’imaginer quelles auraient été les conséquences de la démonstration que le tableau vendu était authentique, ce que tout le monde



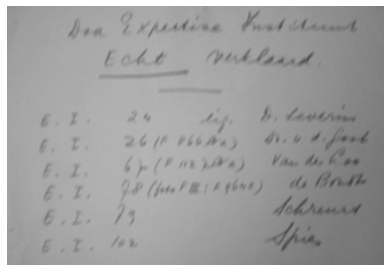
savait ou au moins redoutait, le tableau n'aurait pas sinon été réexaminé par Expertise l'Institut. Avec le cliché du tableau pris par les services du Musée d'Otterlo, Avec les rapports Hammacher et Jaffé, avec plus tard le rejet confirmé de la toile par le catalogue d'Etat de 1970, l'addition aurait pu être redoutable.

31	Van de Loo (en 1955 Smulders 1955)	1954	Tralbaut en Jaffé
31	Van de Loo (en 55 Smulders 1955)	1954	Tralbaut en Jaffé
55	Zie 31		Hammacher en Jaffé
62/63	Dabois		Tralbaut
62			Tralbaut
62			Tralbaut
		1956, 1957	Jaffé

Que dit le rapport d'Hammacher? Eh bien, à dire vrai, je serais bien aise de le savoir, mais la chose est malcommode.

Le dossier, “55”, classé avec les expertises “31” de Jaffé et Tralbaut existait encore 27 février 2002, ainsi qu'en témoigne le relevé de Martha op de Coul, alors responsable des archives du XIXe siècle au *RKD* à La Haye, est aujourd'hui introuvable. On sait seulement à travers un document plus tardif que l'Expertise Institut n'avait pas encore été confronté à une difficulté dont il ne se sortira que par tricherie le jour où elle surviendra. Des conclusions opposées de Hammacher et Jaffé (Tralbaut sera bientôt gentiment poussé vers la sortie pour avoir tenté de tenir secrètes les conclusions erronées d'une expertise).

L'Expertise Instituut aux prétentions scientifiques affichées (qui acceptera en 20 ans six oeuvres dont trois du catalogue, sur les quelque 80 à lui soumises), mais dont les archives montrent l'amateurisme et les malversations, de la partialité et l'influence à la manipulation et la dissimulation (refus de transmettre au propriétaire le rapport positif de l'un des experts en désaccord avec son collègue, p. ex.) acceptait des études sans queue ni tête dépourvues de toute valeur probante.



N'échappant pas à la règle, les études sur le *Berger* brabançon, confiés à des spécialistes — dont l'histoire s'est, par ailleurs, depuis longtemps déjà, chargée de ridiculiser les compétences vangoghiennes ne fournit que de rares repères pour une attribution fiable.

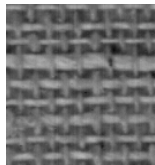


S'abstenir de prendre en compte les argumentaires précédents qu'il aurait suffi de collecter, ne disposer d'aucune méthode, éluder les questions clés, méconnaître absolument le style et l'histoire de Vincent et parler avec suffisance a toutefois

pour avantage de mettre en évidence les mécanismes de l'imposture. Et il faut malheureusement y ranger également le récent rejet non justifié de Louis van Tilborgh conservateur au Musée van Gogh qui ne tint pas même sa promesse faite au propriétaire de venir voir le tableau. Il faut, pour établir l'authenticité, une approche aux antipodes de ce qui a été fait.

UN IRRÉPROCHABLE VINCENT

Le premier point certain est que la peinture est “centenaire”, en témoignent les craquelures, ainsi que l'irrégularité du tissage, (11,7 x 14,5) l'épaisseur du fil, devenu cassant, variant du dixième au demi millimètre.

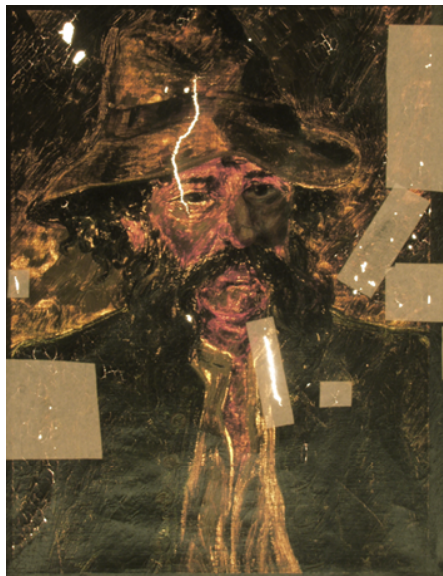


La présence de la couleur exacte de la signature, ailleurs dans la peinture, permet d'écarter l'éventualité d'une œuvre d'un tiers artiste et ne laisse pour alternative : Vincent ou faux délibéré. Il demeure désormais deux options : apporter la démonstration qu'il ne peut s'agir d'un faux délibéré ou bien celle qu'il s'agit d'un Vincent. Les deux peuvent être explorées, elles conduisent à la même certitude.

Il existe, en matière de faux, un certain nombre de contraintes. Un faussaire ne saurait travailler sans iconographie. Il décline ou adapte, mais nul ne crée un

portrait précis d'un caractère précis apparenté à un Vincent. Le seul fait que le portrait du *Berger*, (tête de *bandit*, *clochard*, *Tzigane* de caractère) écarte une addition à l'oeuvre, d'autant qu'au moment où il a été peint les références iconographiques manquent cruellement. Un faussaire peut parfois produire une image avec talent, mais il ne sait la créer d'un jet *wet on wet*. Il suffit d'examiner la toile par transparence pour gagner la certitude qu'il n'existe ici, et c'est toujours le cas chez Vincent, aucune hésitation aucune reprise, rien qui ne soit tendu vers l'image finale.

Point n'est besoin de passer l'oeuvre sous rayons-X, cela n'apprendra rien, tout est sous les yeux. L'examen de la signature confirme, un faussaire ne fabrique pas une signature hors l'usuel, il importe une signature existante. Un faussaire ne peut non plus partir de la correspondance (qui n'était pas publiée au moment où le *Berger* a été peint), il pourrait



certes s'appuyer sur elle, mais cela conduit dans le cas présent à un mur, puisque les fins esprits n'ont pas imaginé que le portrait pouvait être celui d'un berger. Avec la connaissance que la circulation des reproductions permettent aujourd'hui, les périodes de Vincent sont devenues extrêmement contraignantes. Il n'y a pour une oeuvre de cette sorte qu'une date la montée vers la période "noire". Jaffé et Tralbaut ont fait le pari du reflux de la période noire qui a culminé avec les *Mangeurs*, mais il n'en existe pas. Vincent savait rompre. Les experts montraient seulement qu'ils n'en étaient pas, et qu'ils tenaient en peu d'estime le travail de Vincent avant ce chef-d'oeuvre. Lui était d'un autre bois. Cela suffit grandement à mettre à bas l'hypothèse du faux voulu. Avoir pris une oeuvre de création parfaitement homogène pour une oeuvre de fabrique et l'avoir condamnée sans réserves a une conséquence. Il faut contester, reprendre les expertises de Jaffé, de Tralbaut ou d'Hammacher et affirmer que l'Institut d'Expertise, qui apposa son timbre au lieu de réduire en chiffons de papier d'indigentes élucubrations, ne disposait pas des compétences requises pour l'expertise. Tout lecteur de ces dossiers en sera persuadé sur le champ.

Bien sûr, on ne disposait pas à l'époque des fabuleux outils qui, aujourd'hui, permettent l'examen d'une image, comme celle-ci en fausses couleurs réalisée par



les incomparables caméras de Lumière-Technology. Mais du temps et une bonne loupe permettaient d'avoir une idée extrêmement précise de la

façon dont Vincent savait rendre un regard malgré ses iris rectangulaires remarqués par un van Dantzig que Tralbaut et Jaffé vouaient au gémonies. Bien sûr, il était alors plus délicat de démonter la technique au point de savoir maintenant dire



quelle touche fut posée avant quelle autre et de décortiquer un dessin proprement diabolique. Mais regarder les petits traits de pinceau sur les lèvres aurait suffi.



Pour établir qu'il s'agit d'un portrait peint par Vincent et nul autre, il n'est qu'un moyen, le relier à l'Œuvre. Comparer, encore comparer et comparer encore. Un portrait de Vincent est peint sur le vif et dans la pâte. Celui-là l'est. Insuffler la vie, donner le sentiment qu'un homme est dans ses pensées ne se fabrique pas. Un visage est fait d'imperfections, le peintre qui le reproduit choisit lesquelles. La taille des yeux n'est pas la même, la hauteur des yeux n'est pas la même. Que l'on regarde seulement les yeux de Vincent et l'on comprendra ce que veut dire savoir souligner cette différence, réduire la taille de l'un des deux pour fabriquer la profondeur, en monter l'un des deux, pour accuser l'orientation de la tête, les écarter pour montrer que le modèle n'est pas sot et pense... et ne jamais trop peindre.

“Anvers!” disaient en chœur Jaffé et Tralbaut? Le sombre du portrait. Il existe aujourd'hui des histogrammes pour le dire, balaie. Nuenen! Et pas n'importe quel Nuenen ; Nuenen *avant* l'aboutissement d'une longue quête du portrait sombre, éclairé des *Mangeurs de pommes de terre*. Avant les *Mangeurs*, mais aussi après le moment où le soleil a hâlé un visage. Il n'est pas dix mille dates, mais une : “été - automne” 1884. Vincent retourne chez ses parents à la fin 1883. Ses portraits commenceront qu'à l'automne suivant.

Vincent sait prendre les traits d'un visage, il en a pris à La Haye et eut, en Drenthe, pour projet de continuer : “*Moi, je me propose de concentrer davantage mes efforts sur la figure, surtout si tu viens me rejoindre.*” (339)

Le vœu qui ne se réalise pas est repoussé. Toutefois, pour qu'un projet prenne corps, il faut un chemin, comme en mars 1884 : “*La dernière étude que j'ai peinte représente la figure de l'homme — le buste et les mains — qui actionne le métier à tisser*” (359) Ce projet n'accroche pas. Pour s'y jeter à corps perdu, pour devenir le grand portraitiste qu'il fut, il lui fallait une morsure, puis une étincelle.

La mordeur a un nom : le Chevalier Anthon van Rappard. Il mord en ce mars 84 : “*Quoi qu'il en soit, je comprends parfaitement que vous auriez voulu que je fasse un portrait*” (R 44). Début juillet, Vincent réfléchit “*cela me fera encore pas mal de frais, si*

je veux me procurer les modèles convenables, exactement du type qu'il me faut, du type que j'ai dans la tête (visages rudes, plats, fronts bas, lèvres épaisses; pas de traits anguleux, mais pleins, genre Millet) et vêtus comme il convient.” (372)

L'étincelle sera un feu d'artifice : *“Rappard est encore ici ; il y restera sans doute encore une semaine, car le travail lui plaît énormément. Il peint des fileuses, des études de têtes; il en a déjà une dizaine, que je trouve toutes belles. [...] Les têtes qu'il peint maintenant rappellent, par exemple, comme effet, certaines études de têtes de Courbet. Mais je puis t'assurer d'une chose, c'est que cela devient diablement bon.”(383)* Et si quelqu'un devient bon, Vincent devient meilleur que lui. C'est bien sûr dans cette lettre-là que Vincent annonce avoir peint son *grand buste de berger*. Il dira un peu plus tard ce que sont, *pour lui*, “certaines études de têtes de Courbet”.

Grand comment, le buste? “Toile de 15, portrait”, le format qui sera celui de ses “grands portraits”.

Et comment Vincent devrait-il peindre alors? Bien, très bien sans doute. Il n'a pas plastronné sur l'heure, mais trois lettres ou deux semaines plus loin, on lit : *“Et puis, on demande de plus en plus de portraits, et il n'y en a pas tant qui puissent en faire. J'essaierai d'apprendre à peindre une tête en lui donnant du caractère. Je me suis*

justement passionné pour cela ces derniers temps, parce que le sentiment de la couleur s'affermir sans cesse.”(386) Le Berger justifie, est le miroir de ces mots.

Dans la lettre qui suivait celle qui avait annoncé le *Buste* à Theo, on lisait : “*Mais voici ce que j’y ai gagné, par exemple: à présent, je n’ai aucune peine à peindre en une matinée une tête d’après modèle, mon coloris devient plus vigoureux et plus exact, ma technique acquiert plus de caractère.*” Entend-on? *aucune peine à peindre en une matinée une tête d’après modèle?*

Le reste — tapis sur le portrait — n’est qu’échos du nouvel engouement : “*Louer plus tard une chambre à Anvers, très bien, j’ai bel et bien l’intention de le faire, mais, primo, je n’ai pas d’argent en ce moment, secundo, je veux peindre d’abord un certain nombre de têtes pour me perfectionner, au fur et à mesure que j’aurai les moyens d’engager des modèles.*”(388) “*Il faut que je fasse une cinquantaine de ces têtes pendant que je suis encore ici, et qu’au cours de l’hiver je puis encore trouver assez facilement des modèles de toute sorte. Mais les mois d’hiver passent, passent, et je n’en fais pas autant que je veux, et autant que je dois, si je ne travaille pas sans interruption*”.(389) “*Je travaille activement à la série de têtes de gens du peuple que j’ai entrepris de faire; je te joins encore un petit croquis, celui de la dernière. Je fais ces griffonnages le soir, et le plus souvent de mémoire, même sur un chiffon de papier comme celui-ci. Peut être les ferai-je aussi plus tard à*

l'aquarelle. Mais, d'abord, les peindre. Maintenant, écoute moi.” (390) “De plus, il me semble qu'il y a plus de caractère dans ces têtes et dans quelques autres figures, que dans tout ce que j'ai déjà à mon actif. Il sera peut être indiqué de me consacrer davantage, pour ne pas dire exclusivement, à la figure. Seulement, la figure a toujours besoin d'un décor, de sorte qu'il paraît souvent indispensable de dessiner en même temps l'entourage.”(391)

L'étoile filante Vincent est devenu le champion du portrait masculin, moderne, rude, expressionniste et c'est une philosophie : *“Un portrait de Courbet, viril, libre, peint de toutes sortes de jolis tons profonds brun-rouge, dorés, violet froid dans les ombres, avec du noir comme repoussoir, un petit morceau de linge teinté de blanc comme repos pour l'œil, est bien plus beau qu'un portrait de qui tu voudras, qui a singé la couleur du visage avec une affreuse exactitude. [...] Une tête d'homme ou de femme est divinement belle, n'est-il pas vrai ? sérieusement, sérieusement observée. Eh bien ! cette beauté des tons jouant l'un sur l'autre dans la nature, on la perd par une imitation pénible, littérale; on la garde en la recréant par une gamme de couleurs parallèles, mais pas fatalement exactes ou même très éloignées d'être conformes au modèle. Se servir toujours intelligemment des beaux tons que forment d'elles-mêmes les couleurs quand on les rompt sur la palette, et, je répète: partir de sa palette, de l'expérience qu'on a des mélanges qui font de belles couleurs, c'est autre chose que de copier mécaniquement, servilement la nature.”(429)*

Il suffisait d'avoir lu, su lire, les lettres et compris la quête de Vincent pour savoir où chercher trace du *buste* manquant. Mais c'est toujours la même chose, les pédants, ne "lisent" pas, ils ne voient pas, ils n'entendent pas, il débitent de pauvres sornettes, ils mettent Vincent à la poubelle et s'asseyent sur le couvercle. Cinquante ans d'exil pour une toile limpide après que les "experts" se soient gratté le menton, face au menton glabre.

On rétorquera, timidement sans doute, pour tenter de se tirer d'affaire que rien ne garantit encore absolument que le *Buste de berger* de Vincent perdu soit ce buste-ci. La raison qui pourrait souder les amateurs de causes perdues est que banni et re-banni ce tableau s'est vendu il y a quelques années en enchères publiques aux Pays-Bas au prix du mètre carré du XIXe. Les baleines déboussolées s'échouent souvent pour mourir ensemble.

Insulte à Vincent que de ne savoir reconnaître sa main que lorsque qu'un catalogue la garantit ? Insulte à mille autres. Des centaines, peut-être des milliers d'oeuvres d'artistes hors du commun sont tenues à l'écart. Cette fois il n'y a pas d'issue, car c'est partout semblable.

Le désordre du fond que voyait Tralbaut ? Avant et après Nuenen.

Le fond à grands coups de balai? L'embarras du choix.

Le nez ? Que l'on regarde la brillance au bout des nez de Vincent (sur laquelle à insisté van Dantzig) et le dessin du sien propre.

L'habit ? Que l'on cherche parmi les boutons!

Son contour ? Il est largement repris, ce qui masque un peu le fond peint en second, mais la reprise sculptant la forme du chapeau montre le travail "à l'envers" de Vincent.

Le fond plus clair d'un côté que de l'autre? 164, 160, 132, 133, 169a, 65, 136, 136a, 168 169, 150, 152, 145, 171, etc.

Le vert? Toute la période hollandaise en déborde

Les points rouges au creux des yeux? Pléthore

Les petits coups de balayette sur la lèvre inférieure? tant qu'on veut, c'est un critère.

Le dessin des yeux ? Partout lié.

Leur fard ? Il n'est que de regarder.

Les poches où nichent les orbites, Un oeil poche et l'autre plat; avec le même décalage important de hauteur ? F 525 (sous la condition de faire un flip horizontal , impératif, puisqu'il s'agit d'un autoportrait).

Les sillons de rides partant des ailes du nez? Tout pareil

L'oreille qui défrisait Tralbaut? 80a , 85, 130, 137, 143, 153a, 156, etc...

Le bord du galure 208a, 443, 493, 774...

Le coin de l'œil juste à l'arrête du nez 209, 145, 356, 526, 469, 289,532, 476, 501, 462, 431, 504, 503, 774... C'est un procédé commode servant accessoirement à guider le modèle pour qu'il reprenne la pose après la pause quand il fat tenir "*une matinée*".

Six boutons différents pour six boutons peints? Le portrait de Tanguy 364;

Deux boutons, l'un barré l'autre barbouillé après une deux parenthèses pour dessiner le cercle qui les borde? Le portrait de Roulin de Detroit 433...

Quoi d'autre?

Beaucoup de détails, de la construction des contours aux valeurs de gris, des angles de traits des touches qui viennent en rompre une autre, de la juxtaposition de petites touches. Tout, tout à fait tout jusqu'à la couleur arbitraire car Vincent est *toujours* un coloriste profondément arbitraire.

Pour obstacles? Désespérément rien.

D'une considérable importance le *Portrait du berger* est portrait fondateur de l'art du portrait masculin de Vincent. C'est ce qui faisait dire à Tralbaut en conclusion

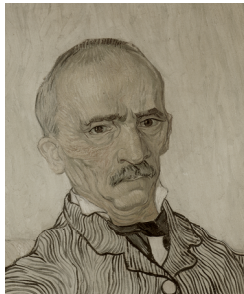


: “ *Il est sûr que son auteur a vu l’oeuvre de Vincent au minimum après 1888 et plus vraisemblablement après 1890*”. On peut sourire en passant sur les portraits de Vincent postérieurs à sa mort en 1890, mais faut très sérieusement décrypter la formule. Tralbaut veut dire : “*J’ai vu les liens entre ce portrait et les portraits de Vincent de 1888 et plus tardifs*”. Il a raison, ils sont extrêmes. Cela s’appelle la constatation d’un fait. Sa bévue est dans l’interprétation de ce fait qu’il rapproche d’un autre fait tout aussi indéniable : un sujet convenant : “*pas d’objection à une attribution à Vincent*”. Le bât blesse quand Tralbaut conjugue les deux faits pour les interpréter, il écarte alors la solution du problème qui lui était soumis et à laquelle il lui aurait suffi de répondre : Vincent était un artiste extrêmement stable.

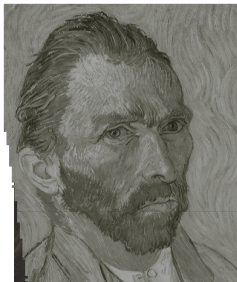
La racine de son erreur est que les fanatiques de couleurs éclatantes ont cru que la peinture était cela et que Vincent était “né” à Paris. Cette théorie est toujours en vigueur, mais le *Berger*, trop semblable aux portraits et autoportraits les plus respectés, vient aimablement lui signifier son arrêt de mort.

Un portrait d’homme de Vincent, c’est un dessin et l’expression d’une émotion extraite d’un visage et pas n’importe comment.

Le portrait de Trabuc, gardien à Saint-Rémy, est ici désaturé, pivoté et basculé gauche droite. La superposition des yeux et du nez est exacte.



L'autoportrait de Vincent d'Orsay est pivoté et basculé, mais non déformé, il se superpose et c'est le même dessin.





L'autoportrait de Vincent, ici en miroir et désaturé, est pivoté de deux degrés! le décalage des yeux est strictement identique.



Parler d'extrême stabilité de Vincent dans ses vœux et dans son art et évoquer les raisons de l'incompréhension dont il fut — et demeure — la victime n'est pas un parti pris. Que disent ces pages? Que l'on fout les Vincent à la porte, car après les transformations de fond en comble les Thermidoriens s'emparent de la mémoire et dictent leur loi? Que sa rudesse n'est pas comprise par les épigones et que sa peinture “en sabots” ne leur inspire qu'aversion? Que le “parisianisme” est là à l'oeuvre, empêchant de saisir ce que signifie s'exprimer fortement? Que l'on ne *voit* pas que le disciple de Millet veut imposer un visage brûlé, hâlé du soleil et du grand air? Que ses idées étaient les mêmes à Nuenen et en Arles? C'est pourtant là le strict respect de sa mémoire. On ne sait regarder l'art de Vincent? Que l'on sache au moins lire ses lettres!

LETTRE 520, [du 11 août 1888].

Mon cher Theo,

Sous peu tu vas faire connaissance avec le sieur Patience Escalier, espèce d'homme à la houe, vieux bouvier camarguais, actuellement jardinier dans un mas de la Crau.

Aujourd'hui même je t'envoie le dessin que j'ai fait d'après cette peinture, ainsi que le dessin du portrait du facteur Roulin.

La couleur de ce portrait de paysan est moins noire que les mangeurs de pommes de terre de

Nuenen — mais le très civilisé Parisien Portier, probablement ainsi nommé parce qu'il fout les tableaux à la porte, s'y retrouvera le nez devant la même question. Maintenant toi depuis as changé, mais tu verras que lui n'a pas changé, et vraiment c'est dommage qu'il n'y ait pas davantage de tableaux en sabots à Paris. Je ne crois pas que mon paysan fera du tort par exemple au Lautrec que tu as, et même j'ose croire que le Lautrec deviendra par contraste simultanément encore plus distingué, et le mien gagnera par le rapprochement étrange, parce que la qualité ensoleillée et brûlée, hâlée du grand soleil et du grand air se manifesterait davantage à côté de la poudre de riz et de la toilette chic. Quelle faute que les Parisiens n'ont pas pris assez goût aux choses rudes, aux Monticelli, à la barbotine. Enfin je sais qu'on doit pas se décourager parce que l'utopie ne se réalise pas. Il y a seulement que je trouve que ce que j'ai appris à Paris s'en va, et que je reviens à mes idées qui m'étaient venues à la campagne, avant de connaître les impressionnistes. Et je serais peu étonné, si sous peu les impressionnistes trouveraient à redire sur ma façon de faire, qui a plutôt été fécondée par les idées de Delacroix, que par les leurs. Car au lieu de chercher à rendre exactement ce que j'ai devant les yeux, je me sers de la couleur plus arbitrairement pour m'exprimer fortement.



En faut-il beaucoup davantage ? Moins noir que les Mangeurs ? Pour sûr ! Moins noir que le Berger qui est le portrait majuscule qui conduit aux Mangeurs.

EXPERTISE HAMMACHER (additif B.L. 8 juin 2006)

Une copie de l'expertise du Professeur Hammacher ayant refait surface, il est possible de cerner précisément le déroulement de son étude et deux documents d'archives.

Lettre du Secrétariat de l'*Expertise Instituut* à
Mons. le Prof. A.M. Hammacher
Dir. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo,

Leiden 9-08-55

Cher Professeur,

Nous avons reçu, pour expertise, une peinture d'un homme avec chapeau et des favoris et signée Vincent, attribuée à Vincent van Gogh et propriété de monsieur Smulders à Nimègue (C'est un marchand d'art, et je ne pense pas qu'il y ait une relation Vincent-Smulders, nous avons déjà eu cette peinture "dans la maison" et aussi pour cela qu'on ne peut pas le dire...). Pourriez-vous avoir la gentillesse d'étudier la peinture (honoraire 75 florins) et me faire savoir si monsieur Sm. devrait envoyer la peinture à votre musée. Avec mes sentiments les plus respectueux et mes salutations cordiales,
Margrit de Sablonnières

[Ajout: au crayon] : Il y un an ou deux, le Prof. Wiegers a authentifié la toile comme un authentique van Gogh.

EXPERTISE

A.M. Hammacher,

Otterlo, 18 août 1955

Portrait d'homme aux longs cheveux noirs, avec une moustache et des favoris, un chapeau vert, une chemise ouverte et une veste de chasse verte aux boutons de cuivre. Vu plus ou moins de trois quarts droit, sous une lumière venant de la gauche. Huile sur toile, mesurant 67 x 52 cm, signée en bas à droite : Vincent.

S'agissant du modèle, on remarque, qu'il n'a rien en commun avec les paysans peints par Van Gogh en Brabant. Il ne montre non plus de correspondance avec les types connus jusqu'ici peints et dessinés durant son séjour à Anvers. Superficiellement, cela nous fait songer aux peintures de genre suisse-allemandes.

L'impression générale de la toile ne fait pas penser à Van Gogh.

Une analyse de la palette et de la facture montre, dans des détails, une correspondance avec la période Anversoise de van Gogh. La couleur bleu-vert autour des boutons, les boutons eux-mêmes et surtout le chapeau, peuvent faire penser à Vincent. Le traitement du visage et des yeux est rude, dur, incertain. Il manque tout ce qui donne aux têtes brabançonnnes, jusque dans les exemples les moins réussis, la force de conviction d'une

vision. Dans le livre du Dr. Tralbaut sur la période Anversoise (Strengholt, Amsterdam 1948), on trouve par exemple sur le page 197 une description du changement depuis le Brabant et sous l'influence de Rubens de la couleur de la chair chez van Gogh. "...les tons employés se mêlent pas encore suffisamment, ce qui donne encore une impression rude". La comparaison avec les oeuvres connues et authentiques d'Anvers montre, que le portrait d'homme avec chapeau, dans sa dureté et son incertitude diffère également des œuvres d'Anvers, sur lesquelles se fonde la description de Tralbaut. On peut encore envisager une œuvre des élèves de van Gogh au Brabant, sur laquelle van Gogh pourrait avoir peint par endroits.

La signature de van Gogh montre en général des lettres séparées. La signature sur la toile étudiée a un caractère plus fluide, le *i* et *n* sont distinctement liés, ce qui représente une différence. L'aplomb avec lequel la branche gauche* [*pour droite**] du *V* est allongée jusqu'au-dessus du *n* est également différente.

La conclusion finale doit être que, quoique l'analyse de certains éléments de la toile pourraient faire penser à Anvers, l'image totale peut cependant pas être attribuée à van Gogh.

Le 24 août 1955, Ellen Joosten, assistante scientifique du Musée Kröller-Müller prie le propriétaire de récupérer rapidement la toile.

Cher Monsieur Smulders,

Le Prof. Hammacher ayant achevé son étude du portrait d'homme, je voudrais vous demander de venir chercher la peinture aussi tôt que possible. La toile est si fragile que je dois vous conseiller de la transporter personnellement, sans le confier à quelqu'un d'autre.

Nous vous serions reconnaissant de le faire prochainement,

Avec mes sentiments respectueux,

Avant d'en venir à l'expertise elle-même, il est impératif de stigmatiser les conditions de son exercice et la manière dont elle a été faussée. Il est, on ne saurait trop le répéter, ahurissant de voir une nouvelle fois la responsabilité civile de l'Etat néerlandais engagée par un directeur de musée d'Etat et son "assistante scientifique" fonctionnant *es qualités* comme les employés d'une officine privée, payant mal! Plus grave encore — s'il est une échelle des comportements délictueux — est la façon de procéder de l'*Expertise Instituut*. Magrit de Sablonière, qui a pour vertu majeure d'être polyglotte est une employée maladroite et docile qui pipe d'emblée les dés. D'abord en disant que la toile a *déjà* été soumise à la sagacité "maison". Cela revient à dire que la toile a été rejetée, car, si elle avait été acceptée, Hammacher en aurait fatalement eu

vent. Sablonnières biaise également l'expertise "artistique" en disant que le Smulders propriétaire ne peut avoir de lien avec le Smulders de la Correspondance, indiquant par là indirectement que l'*Expertise Instituut* ignore la première provenance et que l'expert est ainsi libre de dire non. Elle en falsifie enfin par avance le résultat en signalant les conclusions favorables du professeur Wieggers avec qui l'Expertise Instituut est en désaccord, transformant Hammacher — qui convoite la collection de l'Ingénieur pour son Musée et sera bientôt l'artisan majeur de son acquisition par l'Etat — en petit soldat de la cause de la "maison". S'ajoute à cela que, puisque dire "oui" et dire "non" n'est, loin s'en faut, pas équivalent, du fait des conséquences — c'est même la raison d'être de l'appendice du marché qu'est l'*Instituut* — toute intervention menaçant d'obscurcir ou de forcer la conscience de celui qui est requis pour statuer est par essence une falsification. La lettre de Sablonnières (comme d'innombrables autres conservées dans sa correspondance — toujours en accès interdit à *certaines chercheurs* pour les pires raisons du monde) est le révélateur limpide du fait que L'*Instituut* aux hautes revendications scientifiques n'est rien — l'intitulé complet et du plus haut comique est "INSTITUUT ter bevordering van een grondige en onafhankelijke EXPERTISE van Kunstwerken" soit "*L'INSTITUT pour le progrès de l'EXPERTISE fondée et indépendante d'œuvres d'art*". Pour sortir de l'ornière dans laquelle toute expertise "officielle" se traîne il aurait fallu réfléchir aux conditions de la garantie de l'indépendance des experts requis tandis que le critère appliqué pour les

choisir était leur importance qui ne reflète jamais que la docilité et le conformisme. L'Institut responsable devant lui seul, était une société aux mécanismes secrets, accrochée à ses mythes et asservie à un son gourou et, comme toujours en pareil cas, ses décisions n'étaient pas susceptibles d'appel : « *On ne reçoit pas de correspondance sur les rapports* ».

L'expertise de Bram Hammacher est hautement éducative. On peut gratifier le professeur des griefs faits aux deux experts précédents. Les bergers ayant disparu ou étant hors de sa vue, il ne reconnaît pas l'habit et puise dans sa fantaisie la fonction qu'il lui assigne. Retenons que lui se verrait bien aller à la chasse avec une veste de cette sorte. Moins volontiers probablement avec la chemise sans col au blanc douteux dont il serait pourtant raisonnable de dire en passant — les habits se laissent dater — qu'elle est “d'époque”. Rien n'indique qu'il s'agisse d'une veste de chasseur, les boutons de cuivre ont probablement fait songer à l'accoutrement d'un garde-chasse. Les vestes de bergers en portaient. Du moins en Provence.



Hammacher confond Vincent, coloriste arbitraire qui le revendique hautement, et imagerie suisse-allemande au tyrolien... verdâtre. Ce n'est pas ainsi que l'on pense. Pas plus qu'une peinture n'est objet purement décoratif un costume n'est, hors ses aspects conventionnels et de possibles fonctions distinctives, pur reflet de tel souci. Tous les

travailleurs n'étaient pas vêtus de la même façon, chaque corporation avait son équipage. Et, passant de village en village, les pastoureaux devaient, plus que d'autres encore, être identifiables. Robin des bois ne demanda pas à ses amis d'enfiler un *costume de Berger* pour entrer en pourparlers avec l'évêque d'Hereford? Le roman ne convient pas? François-René de Chateaubriand, alors? "*Les religieux ne nous paroissent aujourd'hui si extraordinaires dans leur accoutrement, que parce qu'il date de l'époque de leur institution.*" Pareil pour les bergers du Brabant. Il faudrait la Hollande pour s'en convaincre? Maxime du Camp : "*Mais en ce qui touche les costumes, cette réputation sera bientôt usurpée, car chaque jour les modes françaises envahissent de plus en plus le pays, et bientôt, des pittoresques accoutrements du temps jadis, il ne restera plus que le souvenir. Déjà les paysans et les matelots hollandais sont vêtus comme nos matelots et nos paysans; quant aux citadins, vous devez penser s'ils ont hâte d'être habillés à l'instar de Paris.*"

Si les vêtements des travailleurs étaient différents, avant qu'on ne les fige puis les abandonne, c'est que la nature du travail n'était pas identique. Ce qu'enseigne ici la veste de drap, ou de velours, est que le travailleur qui la porte (le clochard de Tralbaut aurait perdu ses boutons) n'est pas comme se le figure Jaffé un habit qui l'entrave l'empêchant d'exécuter le tâches physiques et de gagner sa vie, mais une veste commode, pour un berger. Les boutons qui se succèdent tous les cinq centimètres, permettaient de réguler la température et de fermer hermétiquement par vent mordant.

La lumière venue de la gauche ne dit rien à Hammacher, ni le portrait toile de 15, ni les très nombreux portraits de Vincent vus sous le même trois-quarts, il suppose que Vincent n'avait pas le droit de lier son V et son i et la cause est entendue, il a son idée : l'absence de ressemblance avec les portraits des paysans de Nuenen de Vincent. Monsieur le professeur directeur aura mal regardé. On peut superposer, œil pour œil, ceux, réputés doux, empruntés au visage de femme d'une toile appartenant... au Musée d'Etat Kröller-Müller d'Otterlo dont Hammacher était alors, depuis huit ans, le très respecté directeur. Et il jurait avoir tout bien fouillé, insulte en passant, "jusque dans les exemples les moins réussis"! Couleur? *Savon vert* et chair tannée. Précisément le registre du *Buste de Berger*, puis des *Mangeurs* : " la couleur du cuivre d'une pièce de 10 centimes usée" (410)

L'identité de sujet ne vaut rien si l'on est en quête des deux portraits de *Berger* disparus. Si l'on cherche la compatibilité



“en général”, la seule préoccupation est de remarquer l’identique (la mèche qui dépasse de la coiffure au centre, par exemple, traitée chez la femme avec la touche des cheveux à gauche chez le *Berger* cassant forme et couleur) et de s’inquiéter de savoir si pareil personnage a pu fournir à Vincent un bon “sujet”. Tralbaut s’en est soucié, il a répondu par oui. Il avait raison et Hammacher, qui a choisi un détour bien dans sa manière approximative, tort. L’histoire étant toujours savamment ironique, c’est Hammacher soi-même qui, sept ans plus tard, lorsqu’il deviendra patron du Catalogue “van Gogh” officiel de l’état néerlandais, aura pour première précaution d’évincer Tralbaut, optant pour une équipe dont le désastre est, secret de polichinelle, depuis bien longtemps connus de tous.

Avec l’expertise Hammacher la valse hésitation est encore une fois d’emblée *avant* ou *après* les *Mangeurs*. Donc ancrée sans conteste dans l’oeuvre de Vincent, au delà de ce qui est conclu. Cette “datation” va hanter toute la rédaction à 75 florins ce qui est bien cher payé pour mettre définitivement un Vincent au rebut.

A-t-on déjà rencontré pareille incohérence? On ne songe pas à Vincent, mais *couleurs* et *facture* font penser à sa palette d’Anvers : les boutons, le chapeau et autour des boutons! Le chapeau décrété inacceptable par Tralbaut convient à Hammacher! Et les bergers portaient cette sorte de couvre-chef



cloche, cabossé au sommet. Qui donc a accusé quel chien d'avoir quelle rage? “*J'ai trouvé moi-même — je suis un chien. Il se peut que j'aie un peu trop forcé ma pensée — que les oppositions de la réalité soient moins prononcées, moins foncièrement dramatiques, mais je crois que cette analyse de caractère est vraie, au fond. Le chien berger hirsute dont j'ai essayé de te brosser l'image dans ma lettre d'hier— c'est bien mon caractère, et la vie de cet animal est ma vie, si l'on néglige les détails pour ne retenir que l'essentiel*” (347).

Auprès de qui va-t-il chercher des lumières ? De Vincent? Non, à l'ombre de Tralbaut! Car c'est ainsi que “ travaillent” les historiens de l'art se nourrissant des erreurs de prédécesseurs (qu'ils vont bientôt, sans débat, décréter incapables) lesquels avaient eu l'illusion de travailler d'après Vincent, beurrant leurs grosses tartines de ce qu'il n'en avaient pas compris.

On peut toujours estimer les termes de la critique excessifs, mais il n'en sera pas d'assez durs pour les contempteurs de Vincent. Tralbaut et Hammacher — car lui aussi il écrira un livre sur “van Gogh”, proprement “catastrophique”, selon le mot de Jan Hulsker qui ménagea pourtant son ami — étaient des experts aussi pédants qu'incapables. Le fait que cela n'ait pas été dit, le fait qu'on ait confié le soin des expertises à ces gens — et jusqu'à la responsabilité du catalogue pour le second — est la preuve non récusable des plus grandes impostures égalant celle des Meier-Graefe,

De la Faille, Scherjon, Bremmer, Van Gelder et de bien d'autres qui sévissent et font encore aujourd'hui bruyamment illusion. On le comprendra sans doute encore mieux quand on saura que Hammacher est le responsable, avant les autres, du maintien au catalogue des ignominies des faussaires Gachet & Co, sans lui, qui seraient à coup sûr tombés ou encore que l'un des "van Gogh" certifié par lui, a été à juste titre il y a peu d'années, étranglé à la faveur d'un tour de passe-passe, en catimini, à la Tefaf. En catimini, car, en cette matière, il ne faut jamais que lumière soit faite.

Hammacher n'a pas "rien vu", il a excusé ce qu'il avait sous les yeux et a déduit l'inverse de ce qu'ils lui dictaient. Il voit la palette de Vincent d'Anvers, mais, puisque le Berger est peint plus d'un an plus tôt à Nuenen en octobre 1884, ce qu'il "voit" n'est que *la main* de Vincent. D'ailleurs il l'écrit : "une œuvre d'élèves de van Gogh en Brabant, sur laquelle van Gogh pourrait avoir peint par endroits". *Par endroits!* Lequel des trois "élèves" inassidus aurait pu peindre cela? Le plus talentueux d'entre eux Kerssemakers est resté à mille franches coudées. C'est encore ici un effet pervers du savoir — de l'illusion de savoir — qui se fabrique avec trois hypothèses mal ficelées pour justifier de 75 lamentables florins, unique raison de l'intérêt porté par Hammacher à cette toile. On sait que Vincent a eu des élèves et on invente un "Atelier de Van Gogh", comme s'il avait vécu au XVIe ou au XVIIe siècle.

Puis on ferme les yeux! Dureté, rudesse? L'indiscutable constante de la peinture virile

de Vincent âpre, sabré, et doux au bout du compte, cela suffit presque. Il faudra encore une insulte pour assommer le chef-d'œuvre: "l'incertitude". Que l'on dise où Vincent a hésité! L'oeil de la tombe de Caïn était flasque et vitreux au regard de l'œil du Berger.

Qui pourrait trouver le repos face à un œil pareil sachant rendre "*l'expression profonde*"? Voilà l'Art!

Dureté, rudesse? Mais c'est ainsi que que Vincent veut dire, vivre, écrire et peindre!

On ne sait comment cet homme à la détermination farouche s'est hissé à l'avant-

garde de l'art? Il s'inspire de ses modèles en peinture : "*Selon moi, le secret de Lhermitte ne doit pas être autre chose que le fait de connaître à fond la figure en général, notamment la figure robuste et rude de l'ouvrier, et de choisir ses sujets dans le sein du peuple* (227). Puis en littérature "*Il m'a fait penser au personnage d'Eliot Félix Holt le radical. Il y a en lui quelque chose d'ample, de large, de rude, qui m'a beaucoup plu, quelque chose de la rudesse d'un torchon.*



C'est un homme qui semble ne pas apprécier les formes extérieures de la civilisation, mais qui, intérieurement, est plus loin, beaucoup, beaucoup, beaucoup plus loin que la plupart. (280) Puis en chair et en os : Pour les études que j'ai déjà, j'avais un jeune ouvrier de culture, un type caractéristique, avec quelque chose de large, de rude, de non ébarbé. (295)

Trois mois avant le *Berger*, il sait ce qu'il veut (comme il saura avant de peindre Eugène Boch en *Poète en Arles*) et le dit : *“Toutefois, mon compte couleurs est tel que je suis obligé de ne m'engager qu'avec prudence à mettre en train de nouvelles choses de grand format, d'autant plus que cela me fera encore pas mal de frais, si je veux me procurer les modèles convenables, exactement du type qu'il me faut, du type que j'ai dans la tête (visages rudes, plats, fronts bas, lèvres épaisses ; pas de traits anguleux, mais pleins, genre Millet) et vêtus comme il convient. Car tout se tient; on n'a nulle liberté de s'écarter des couleurs des costumes, car l'effet réside dans l'analogie entre le ton indigo rompu et le ton cobalt rompu, relevés par des éléments secrets, l'orange et le roux bronzé, du blé. Ce devrait être une chose qui exprimerait bien l'été. A mon avis, l'été n'est pas facile à exprimer, surtout maintenant que, bien souvent, l'effet est, ou bien laid, ou bien impossible; c'est du moins mon impression. (372)*

Quand le minimum aurait été de s'inquiéter de ce que Vincent avait *voulu* peindre, Hammacher est allé alimenter ses lubies dans les pathétiques insanités de Tralbaut!

Cela n'est pas suffisant?

Qu'a dit Vincent inquiet de savoir ce que pense, des *Mangeurs*, le marchand Portier ? *“je m'attaque aux figures par le buste, je m'attaque aux figures par le buste, et j'ai l'impression qu'elles deviennent ainsi plus vigoureuses et plus amples. S'il ne suffit pas d'en dessiner cinquante, j'en dessinerai cent et même plus si cela ne suffit pas encore, jusqu'à ce que je parvienne à exprimer solidement ce que je veux exprimer: que tous les objets sont ronds, que la forme n'a pour ainsi dire ni commencement ni fin, qu'elle constitue un tout vivant et harmonieux(408) .*

Et après que Portier l'avait vu? *“Je suis content [...] que Portier et Serret ont formulé des objections, mais qu'ils lui ont découvert quand même des qualités. Moi aussi, je formule des critiques, encore plus sérieuses que les leurs — à propos des bustes — par conséquent, je n'exige pas qu'ils la trouvent bonne inconditionnellement. Dis-leur à l'occasion qu'il est fort possible que j'abandonnerai les tons cuivrés et savon vert, mais que je me plais à croire que cela produira un double effet, j'entends que j'espère peindre des toiles dont la gamme sera plus claire, plus chair et sang, mais que je cherche en même temps un coloris encore plus cuivré, encore plus savon vert.”* (410) Il est encore alors prisonnier de son *Berger* cuivré de hâle et à l'habit passé, savon vert à l'huile d'olive, si incontestable marque d'exclusivité. Mais que signifie encore aujourd'hui du savon vert quand l'expertise et la distance lavent les mémoires plus blanc que blanc?



Qu'avait dit Vincent des *Mangeurs* dont son *Berger* est l'incontestable portrait fondateur? *“J'ai voulu qu'il fasse penser à une façon de vivre tout autre que la nôtre, à nous*

civilisés. Je ne voudrais absolument pas que tout le monde se borne à le trouver joli, ou bon. J'ai eu en main, pendant tout cet hiver, les fils de ce tissu, cherché à en comprendre le modèle définitif; si le tissu a pour finir un aspect rude et grossier, les fils n'en sont pas moins choisis avec soin et selon certaines règles. Et il se pourrait bien que ce soit une vraie peinture de paysans. Je sais que c'est cela. Celui qui préfère voir le paysan fade, qu'il passe son chemin. Quant à moi, je suis pénétré de cette vérité qu'à la longue ce qui donne les meilleurs résultats, c'est de les peindre dans leur rudesse plutôt qu'en leur prêtant une joliesse conventionnelle."

Sait-on lire? Vincent au rancart parce que Hammacher et ses semblables n'acceptent que la *joliesse conventionnelle*, prenant tout ce qui s'en écarte pour gaucherie et maladresse. C'est pourtant, que l'on sache, la doléance que Vincent présentait à Rappard avant rompre. C'est la source de sa querelle incessante avec Theo, récriminations à employé d'un important marchand de peinture *vendable*. C'est l'origine des ruptures de Vincent avec les étriqués esthétiques et c'est encore ce qui fait qu'aujourd'hui, tous experts confondus, on préfère à son art la niaiserie des sous-produits de Schuffenecker.

Et Vincent a eu "l'aplomb" de signer! On le blâme de cela aussi. Et d'avoir signé ainsi, avec cette signature de "flapdrol" selon la flétrissure de Tralbaut brandissant l'argument justement inverse de celui d'Hammacher. Le "i" et le "n" liés

inadmissible? Sottise d'ignorant! Comme l'était le propos — inverse encore — de Jaffé acceptant ce lien-là, mais récusant ceux attachant les lettres de *cent*. Vincent au mille lettres d'écriture cursive interdit de lier ses lettres entre elles! Un expert voit ce qu'il voit, et un expert sans rigueur dit ce qu'il veut! Les sottises, en chapelets, qui ont sous-tendu le triple rejet — indubitable triomphe du n'importe quoi — s'annihilent dès qu'elles sont confrontées et que l'on en perçoit les fondements. Cela aussi fusille la compétence de l'Expertise Institut (qui mit d'ailleurs plusieurs autres *Vincent* au rebut). Comment aurait-il pu en être autrement? Ces gens déguisés en "comité" — dont il ne serait que louable de publier les noms et les qualités pour indiquer quelle gangrène rongait et permettre à leurs victimes de se faire entendre — avaient en mains trois expertises. Les arguments qui y figuraient étaient — c'est affaire de logique intellectuelle élémentaire réclamée à un élève de seize ans en terre cartésienne — en affligeante contradiction entre eux. Malgré cela et bien que tout argument soulevé fût par essence faux, puisque la toile est authentique, ils n'ont dramatiquement rien vu. Où est la synthèse? L'indiscutable évidence de la somme nulle? Ou est la critique du triple non? La vérité sort nue : tel est est le mauvais sort la Hollande savante fait à l'art de son très célèbre banni — dépouille partout brandie — lorsqu'elle ignore que l'un de ses plus flambants chefs-d'œuvre est de sa main. *Et portez-le vite vous-même à la décharge, ne confiez ce soin à personne, il est en si piteux état!* Non assistance à patrimoine en grand danger. Cinquante ans plus tard la menace n'a fait que croître et embellir.

Comment s'empêcher — puisqu'il a pris le soin d'écrire : *Que celui qui préfère voir le paysan fade, passe son chemin* — d'entrevoir la même médiocrité qui un jour l'accula.

Eh bien c'est parce qu'on a étouffé l'enthousiasme qu'on en arrivera à faire hurler jusqu'aux chiens de désespoir quand personne ne sera plus enthousiaste et que personne n'osera plus peindre des toiles robustes. Nous n'en sommes pas encore là, je le sais bien, mais je dis: que l'enthousiasme demeure, sinon nous atteindrons le maximum de sagesse qui s'appelle l'époque des perruques. Il suffit de s'en référer à l'histoire des anciennes écoles de peinture pour voir qu'il peut en aller de la sorte.[...]Ce que je cherche à apprendre ainsi, ce n'est pas à dessiner une main, mais un geste, pas une tête mathématiquement exacte, mais l'expression profonde. Par exemple, le bêcheur reniflant le vent quand il lève un instant la tête, ou qu'il parle. Enfin, la vie. [408]

Qu'a mis Artaud au bout de son venimeux et lumineux pamphlet?

*Un jour la peinture de van Gogh
armée et de fièvre et de bonne santé,
reviendra pour jeter en l'air
la poussière d'un monde en cage
que son cœur ne pouvait plus supporter.*

ANNEXE : VAN DANTZIG.

Mauritz van Dantzig, historien d'art néerlandais, à qui fut soumise la difficile question de la “collection Marijnissen” en 1947 a, — afin de justifier *ex post* son rejet global des centaines d'oeuvres de Vincent qu'elle contenait, toujours tenues à l'écart des catalogues, voir m. *Vincent avant van Gogh, Bruxelles, 2003*) — élaboré une centaine de *characteristic features*, des critères, s'inspirant des recherches de Morelli, qu'il regardait comme assez significatifs pour donner une réponse statistique à l'authenticité des oeuvres de Vincent.

Cette méthode, exposée dans *Vincent ?* est apparemment légèrement plus fiable que pile ou face lorsqu'elle est appliquée avec rigueur et la tentative se heurta à bien des détracteurs dans le pays où elle avait poussé. Jaffé et Hamamacher avaient, dans *Connaissance des Arts* en octobre 1959, fait les frais — à propos d'un *Champ de choux* malheureusement trop inconsistant pour être de la main de Vincent — des attaques de Van Dantzig qui le pensait authentique. Puis le soufflé était retombé, Jaffé avait même contribué à organiser à l'hommage posthume rendu à sa pictologie au Musée Van Gogh en 1977.

La méthode de van Dantzig ne “prouve” pas, mais elle contribue à apprendre à regarder une toile, à se poser des questions de style, d'habitude, de manière. Elle est surtout la seule tentative de systématisation un peu aboutie.

Elle n'est signalée ici qu'à titre indicatif et non cotée (signalons seulement que, selon ce crible, le *Berger*, qui n'en a plus aucun besoin, est un authentique *Vincent*).

13 CRITÈRES PROPRES AUX PORTRAITS

- P1. green or blue in iris or "white" of eye
- P2. *angular iris*
- P3. *pupil drawn with a few brush strokes*
- P4. *long light on ridge of nose*
- P5. *separate light on ridge of nose*
- P6. *light on tip of nose isolated*
- P7. *light on tip of nose lighter than that on ridge*
- P8. *short light on tip of nose*
- P9. *line between lips: large number of brush strokes, structure not exact*
- P10. *angle of jaw accentuated*
- P11. *ear simplified*
- P12. *hair line with angles and curves*
- P13. *hair line with deep indentations*

93 CRITÈRES GÉNÉRAUX

- 1. *realism*
- 2. *no minor details*
- 3. *main subject as large as possible*
- 4. *dimensions appear to be larger than they really are*
- 5. *small, light, airy upper parts*
- 6. *heavy elements in central and lower zones*
- 7. *clumsy and graceful elements*
- 8. *small head, unwieldy body*
- 9. *verticals incline to left or right*
- 10. *predilection for leftward inclination*
- 11. *"tangible" spatiality*

- 12. *small horizontal lines at eye level (horizon)*
- 13. *linear perspective at bottom of canvas*
- 14. *colours in accordance with perspective*
- 15. *colour perspective flat in lowest zone*
- 16. *lowest zone uneven*
- 17. *flat terrain further back*
- 18. *errors of perspective due to negligence*
- 19. *horizon about two-thirds of the way up*
- 20. *more a painter than a draughtsman*
- 21. *clash of light and dark*
- 22. *extremes of light and dark*
- 23. *small lights on large masses of dark, and vice versa*
- 24. *alternation of light and dark*
- 25. *clash of warm and cool*
- 26. *small amounts of warm on large masses of cool*
- 27. *tragic atmosphere*
- 28. *subdued contour colour*
- 29. *predominantly "doughy" lines*
- 30. *strong contrasts of sharp and "doughy" lines*
- 31. *rendering of texture by colour*
- 32. *thin guiding lines*
- 33. *contours added last*
- 34. *faulty sequence of development*
- 35. *flowing contour form with long, full brush strokes*
- 36. *obtuse-angled contour when brush strokes in-tersect*
- 37. *elongated underlying shapes*
- 38. *preference for convex forms*
- 39. *natural growth*
- 40. *presence of man-made objects*

41. *lifelike portrayal of anatomy*
42. *structural errors due to negligence*
43. *distorted structure*
44. *"arcades"*
45. *"garlands"*
46. *elongated S-shape*
47. *graceful and coarse brush movements*
48. *one highest point*
49. *no demonstrably lowest point*
50. *highest point away from centre*
51. *highest point on lefthand side*
52. *most striking portions in centre*
53. *centre most elaborated portion*
54. *edges least elaborated portions*
55. *most striking portions high up*
56. *main subject in centre*
57. *background and foreground of minor interest*
58. *detached brush strokes in uppermost portions*
59. *brush strokes closely set in centre and at bottom*
60. *presence of very short and very long brush strokes*
61. *brush strokes from left to right*
62. *brush strokes in a downward direction*
63. *uninterrupted brush strokes*
64. *heavy pressure*
65. *slight swelling*
66. *greatest breadth shortly before the end*
67. *beginning and end narrower*
68. *full breadth of brush stimes at right angles and stimes*

- oblique to direction of movement*
69. *slight twist at the end*
70. *broad brush strokes*
71. *rapid pace*
72. *verticals and/or horizontals in less important parts*
73. *"brickwork"*
74. *vertical blocks*
75. *horizontal blocks*
76. *abrupt removal of brush*
77. *cones*
78. *short paint*
79. *tapering threads of paint*
80. *difference in thickness between edges of brush stroke*
81. *paints not mixed on canvas*
82. *flattened paint*
83. *impres. of weave on highest points of painted surface*
84. *signature: warm tone*
85. *signature stands out plainly*
86. *signature at bottom*
87. *simultaneity of formal, light and colour values*
88. *no hesitation*
89. *colour without form in the lowest zone*
90. *colour without form at the other three edges*
91. *bound contour form.*
92. *connection between direction of brush strokes and direction of planes*
93. *direction of brush stroke emphasizes structure*