

Texte de la présentation vidéo défendant
l'authenticité de la très subtile peinture du
musée d'Art et d'Histoire de Genève :

Harengs et oignons, F. 284

Benoit Landais, 04 - 2005.

En 1917, les amis du musée d'Art et d'Histoire de Genève sont sans doute loin d'imaginer que le petit tableau qu'ils offrent au Musée sera contesté trente ans plus tard.

La *Nature-morte aux oignons et aux harengs* fut d'abord admise au catalogue raisonné de 1928, compilé par Jacob-Bart De la Faille. Elle fut de nouveau retenue dans son second catalogue en 1939, mais, par la suite, le versatile catalogueur n'en voulut plus. Il l'écarta de son manuscrit pour la troisième édition et le comité d'officiels néerlandais, qui révisa le catalogue après sa mort, se rangea à son opinion.

La raison du rejet n'est pas connue et on en est réduit aux conjectures.

Vincent peignant généralement à Paris sur carton ou bien sur toile, le plus probable est que le support de papier, sur lequel les *Oignons et Harengs* ont été peints, a soudain constitué une entrave. A bien y regarder, le papier aurait plutôt dû, épauler authenticité. Le coin absent en haut à gauche

signifie soit que la feuille, longtemps conservée sans soin, s'est brisée, soit l'étude a été peinte sur la feuille en l'état, et ce serait la marque d'un artiste qui sait qu'il ne vendra pas ce qu'il peint.

L'apparition du tableau chez Bernheim-Jeune durant la guerre de 1914 est la mention la plus ancienne connue. Un quart de siècle d'histoire de la peinture manque. On doit d'autant moins en inférer que l'absence de trace rend cette peinture suspecte qu'il existe dans les archives, bien avant la vente par Bernheim à la galerie Vallotton, plusieurs traces de tableaux montrant des Harengs que l'on ne sait pas identifier.

Ces Harengs-ci datent à n'en pas douter de la période parisienne. Ils sont clairement apparentés à plusieurs œuvres de l'hiver 1887 et doivent retrouver leur place parmi les peintures de cette période.

Démontrer qu'une peinture non signée est authentique n'est pas une gageure hors de portée, lorsqu'elle recèle autant de caractéristiques.

De plus, ses faussaires, qui pour l'essentiel ne savent l'imiter qu'en le copiant, n'avaient pas cette fois de modèle direct. Les autres toiles connues de la période parisienne montrant des harengs constituent des recherches très distinctes et sont clairement antérieures. Cette absence de source d'inspiration et l'absence d'autres tableaux, associant ces deux piliers de la gastronomie néerlandaise qui ne vont pas l'un sans l'autre, écarte déjà nombre d'hypothèses. De plus, une place existe.

Logiquement, il ne se trouve pas de trace documentaire durant la période parisienne, puisque Vincent y vit chez Theo, mais il s'en trouve une en Arles. Après la visite que lui rend Paul Signac, en mars 89, Vincent écrit à Theo : Je lui ai donné en souvenir une nature morte qui avait exaspéré les bons gendarmes de la ville d'Arles, parce que cela représentait deux harengs fumés, qu'on nomme gendarmes comme tu sais. Tu n'ignores pas qu'à Paris déjà j'ai deux ou trois fois fait cette même nature morte, que j'ai encore échangée contre un tapis dans le temps.

Pour Vincent qui maîtrise la litote, "deux ou trois fois" signifie "plusieurs fois", comme l'illustrent les dix-neuf recours à la formule de ses lettres françaises. Le "souvent", qu'il biffe, ne doit pas être regardé comme une volonté de modérer son propos, mais comme une recherche de style soutenu et une marque de l'humilité qu'il affiche.

Il a donc peint à Paris plusieurs nature-mortes de Harengs, mais celle qu'il a offerte à Signac, montrée aux Salon des Indépendants en 1905 et vantée par Octave Mirbeau, en a fait un thème couru des faussaires. Ils se sont escrimés sur le sujet, proposant des choses dénuées d'intérêt le plus souvent exécutée de manière fort gauche, parfois avec une naïveté touchante.

L'unique moyen de lever le discrédit est de faire parler le tableau.

Il parle pour Vincent seul, pour aucun autre artiste.

Si l'un de ses faussaires avait eu semblable talent, il serait devenu un grand peintre. Aucun de ses pasticheurs et autres bandits de sa gloire, et Dieu sait qu'ils furent nombreux, n'a jamais rien peint d'approchant.

Pris isolément, l'oignon en haut de la toile offre un certain nombre d'arguments. La première constante d'un Vincent est le respect des valeurs de gris, ici sans défaut, mettant en évidence la forme pleine. Coloriste maîtrisant la gamme, Vincent se préoccupe des transitions, préparant ses couleurs.

L'orangé, que l'on peut mettre en évidence en le faisant disparaître ou en le sur-saturant, n'est pas réduit à l'oignon lui-même. Il irradie et en déborde largement. Quelques taches rouges en lisière du bleu annoncent la couleur. Le relief rude est accusé par les clash de couleur, allant du bleu de Prusse le plus profond, pour l'ombre, au blanc — "qui repose l'oeil" — toujours posé en dernier. Une discrète exception dont Vincent a le secret est venue poser ici une légère surcharge de bleu pour la recouvrir.

L'oignon semble circulaire, mais il ne l'est en rien, son contour est parfaitement irrégulier. Diverses raisons à cela, l'une d'elle est le travail que Vincent a pour habitude d'exécuter à l'inverse. Il peint d'abord ses objets pour n'apporter le fond qu'ensuite.

Brossée de haut en bas, sa touche verte est venue interrompre sèchement le haut de l'ombre. Brutal à la main douce, soucieux de la transition, il va en adoucir le bord en le touchant de vert.

Tant de subtilité n'a pas grand chose en commun avec ce qui est regardé comme du Van Gogh, ainsi de cette Nature-morte à l'ail peinture sans nuances qui représente aujourd'hui Vincent à Tokyo. La gousse plate, incolore et perdue dans le vide est clairement l'oeuvre d'un singeur et cela élimine le seul tableau prétendant montrer des Harengs peints par Vincent en 187.

Un autre biais pour relier les Harengs de Genève à l'œuvre de Vincent est de remarquer sa dominante verte. Cette couleur est, tous tableaux confondus est, jusqu'à Paris, sans conteste sa favorite. Depuis toujours Vincent est hanté par la couleur de la lumière qui baigne les paysages, les nature-mortes ou les portraits, créant les ambiances monochromes qu'il cherche à combiner. A Paris, lorsque sa palette s'affranchit de la stricte strict justesse pour le transformer en coloriste arbitraire, il travaille les harmonies, la proximité des tons, l'alliance des couleurs et va progressivement se laisser aller à l'audace qui triomphera en Arles.

Avant de quitter Paris, quand sa main aura allongé la touche en bâtonnet, il aura repris le thème des oignons, mais son souci d'insuffler la vie sera resté le même.

L'oignon du premier plan est le plus soigné de tous. C'est lui qui organise la vue. Dès l'abord, on bute sur lui et on ne peut manquer sa tige qui monte vers le ciel, débordant sentimentalité vincentesque. Cet oignon est plus rebondie encore, bien que traité avec une grande autorité, de manière très économique, en bicolore, des faisceaux de lignes convergentes et de parallèles suffisent à organiser le bombé. De nouveau les petites taches de la complémentaire bleu clair et l'ombre bleue, attention caractéristique des œuvres prises d'après nature.

L'oignon sur la gauche, plus que deux fois plus gros et plus pâle — celui du fond sera plus pâle encore — accuse le relief creuse la profondeur.

Ni fait ni à faire, l'oignon du fond fera le bonheur de tous ceux qui se figurent que, *stricto sensu*, Vincent ne savait pas peindre. C'est apparemment mal peint, mais cela suffit grandement pour l'évoquer avec justesse. Qu'il soit très étudié ou très étudié ou seulement esquissé l'oignon demeure parfaitement lisible.

La variation de la définition et de la touche, d'un objet de forme semblable à l'autre, est courante dans les accumulations de Vincent.

Le mariage d'une extrême attention et d'un savant négligé est le grand art de peindre. Cela dirige absolument le regard et contraint à regarder là où le peintre souhaite que l'on regarde, afin que l'on voie à sa manière. L'œil ne peut pas tout embrasser, il doit choisir. Vincent dirige, il y a toujours chez lui une zone attirant le regard, généralement déportée légèrement sur la gauche. Tout y est concentré, la droite du tableau est libre. L'essentiel est dit avec

quatre oignons, plus verts à mesure que l'on s'éloigne, afin que la couleur soit en accord avec la perspective.

Pour autant, ce format en longueur particulièrement exigeant est rempli, libre de tout sur les bords comme d'habitude chez lui, mais astucieusement rempli, par une vue prise en légère plongée comme pour corser la difficulté. Il y a là comme un petit tour de force, mais Vincent a de vieilles recettes. Il a appris à peindre avec un cadre de perspective et ne perd jamais la diagonale ni la symétrie de vue. L'axe du tableau coupe l'oignon du haut et le dos du hareng du premier plan épouse la diagonale. Seule sa queue bascule au-dessus.

Il aura suffi de cela et de dessiner très justement la courbe du ventre, de placer une nageoire, d'ombrer la queue, le dos et les ouies pour que l'on sache immédiatement ce que cette masse verte et bleue représente.

Le second hareng qui forme l'autre branche du x sera placé plus bas pour éviter la niaiserie. L'habileté est encore d'en dire aussi peu que possible. Le strict nécessaire. La justesse de la queue du premier hareng garantit que celle du second est volontairement négligée par un monsieur qui se fait plaisir avec de la couleur et ne s'oblige pas à restituer strictement ce qu'il voit.

Grande constante, un Vincent est une peinture qui penche à gauche. D'ordinaire les verticales révèlent spontanément ce basculement, mais l'absence de verticales n'empêche pas de mettre en évidence cette caractéristique. La diagonale remplit cet office, il suffit de basculer la vue gauche droite pour mesurer combien le hareng monte.

Un Vincent c'est une petite chose comme cela, apparemment toute simple à peine peinte, disant une chose et la disant bien, avec mille petites subtilités qui font que cela tient, que rien ne vole, que tout est en place.