

Présentation vidéo en défense du panneau  
peint en Drenthe et montrant deux

# *Laboueurs*

Benoit Landais

---

Lorsqu'en 2003 un commissaire-priseur bordelais annonça la mise aux enchères d'un petit tableau montrant deux attelages, la presse d'abord incrédule prit rapidement parti contre. On aurait été bien en peine de trouver des arguments tendant à monter qu'il pouvait s'agir d'une falsification – il n'y en a jamais contre les oeuvres authentiques – mais un journal anglais résumera l'affaire d'un mot, s'étranglant qu'un employé de cantine ait le front de puisse prétendre avoir acquis douze ans plus tôt un authentique van Gogh auprès d'un marchand des puces.

La mascarade se jouait entre des journalistes soudain autopromus experts qui voyaient un faux ou l'AFP camouflant sa source, un musée van Gogh en embuscade sorti de ses prérogatives cherchant surtout à éviter le camouflet qu'aurait été une vente réussie. La déontologie fut encore gentiment piétinée quand la couverture d'assurance fut retirée au commissaire-priseur ainsi contraint de renoncer à la dernière heure, bien que la réservation de lignes téléphoniques l'aient rendu sûr de son affaire.

L'anomalie éclatante était l'attitude du musée qui prétendait

faire devoir au commissaire-priseur d'assurer la publicité de ses conclusions, qu'il s'interdisait de rendre publiques lui-même, lié qu'il était par son contrat signé avec le propriétaire.

La querelle s'était déplacée sur un point de détail d'historique. J'avais indiqué que Vincent avait peint des *Laboureurs* en Drenthe puisqu'il disait les suivre, qu'il avait envoyé des panneaux à son frère à Paris, qu'un Laboureur aux dimensions inconnues était enregistré dans l'inventaire de la collection Theo au moment de son internement en 1890, qu'un panneau signalé dans collection de sa veuve après 1894 avait disparu. On pourrait aujourd'hui ajouter qu'en 1904 un marchand parisien a prêté, pour une exposition berlinoise une peinture de *Laboureurs* qui ne peut correspondre à aucune de celles retenues aux catalogues. Exégète simpliste, le musée faisait valoir que *laboureur* signifiait travailleur des champs, que l'on peut labourer avec une bêche et qu'il était donc probable que le laboureur de l'inventaire ait été un bêcheur. L'enjeu on l'a dit était de prévenir la vente d'un tableau que le musée avait d'abord jugé intéressant, avant de le rejeter sur photo fin 1992 au nom d'un style jugé trop peu hardi et d'une signature inventée *non convaincante*. De nouveau sollicité en 1996, il avait estimé impératif de voir le tableau, écrasant l'opinion précédente rendue à l'aveugle. Il mit trois ans pour rédiger les trois lignes d'un nouveau rejet accusant une touche insuffisamment vigoureuse, élimée et pelucheuse, trop courte et trop peu grasse. A la veille de la vente le musée proposait encore un nouveau contrat et un nouvel examen, écrasant de fait une nouvelle fois son expertise précédente – on ne peut en effet prétendre avoir conclu et proposer de statuer.

Les arguments opposés n'en sont pas, et le panneau est simplement un Vincent que les conservateurs amstellodamois n'ont pas su reconnaître, faute d'y trouver de quoi se convaincre,

mais aussi du fait d'un lourd passif. Le musée avait acheté un faux van Gogh signé de la période hollandaise, ou certifié des toiles à la fausseté patente tels le Jardin à Auvers, les Tournesols ou le Parc de l'asile, des errements de nature à nourrir une extrême méfiance.

La signature est pourtant sans défaut ou plutôt son défaut est un argument jouant en sa faveur. Le panneau est un excellent morceau de chêne qu'il n'est malheureusement pas possible de dater par dendrochronologie, mais les biseaux irréguliers témoignent d'une réalisation artisanale et le réseau de craquelures suffit à le garantir solidement centenaire.

La signature est reprise. Elle fut d'abord posée, puis lavée à l'essence et hâtivement essuyée avant d'être refaite, d'où les traces rouge qui demeurent. Fausse donc ? Non, un faussaire aurait bien lavé, il aurait attendu que l'essence sèche, tandis que Vincent reprend aussitôt et la couleur bave. La signature dont on retrouve la couleur exacte ailleurs dans la peinture, a été apposée très tôt avant le durcissement de la pâte, car le rouge n'a pas fusé dans les craquelures, malgré son extrême fluidité. Le musée n'a pas vu la signature fausse, il l'a écrite. Pour lui, elle est simplement «pas convaincante», mais, sachant qu'il concluait à un tableau faux, il dû écrire que la signature était, par force, également fausse. Il ne l'a pas dit car elle est intégrée à la couche picturale selon un laboratoire, est sans faute, cohérente, typique et sans modèle direct connu.

Son placement en bas à gauche, son orientation montant de plus de 30 degrés, sa taille, l'angle de son soulignement et sa couleur conviennent, comme l'ouverture du « V », le i coudé à sa base, le placement de son point, le n en deux parties non liées, le c écrasé, le e plus petit, le second n plus petit et différent du premier, la base du t ajoutée et la rupture de rythme, de taille

et d'alignement entre «Vin» et «cent».

La touche est variée, libre, parfois longue parfois courte, la brosse est large dès que c'est possible sinueuse au besoin, sculptée même, le pinceau tenu à l'envers ayant par endroits, comme Vincent le faisait parfois, poussé la pâte, mais cette discussion sur la touche est stérile quand on n'évoque, ni la gestion de la lumière, ni le dessin qu'elle produit, ni la couleur qu'elle porte, ni la réussite, ni même la période. Les arguments étaient des prétextes, venus masquer l'incompétence et chercher mauvaise querelle.

Il était dit contre l'attribution que le sujet était commun, raison de plus pour que Vincent vienne rivaliser, il aurait fallu savoir voir comment. Pascal Bonafoux avait, par exemple, dans un rapport authentifiant le tableau souligné que Vincent peignait sur panneau, l'essentiel des mots du commentaire de 1999 disait qu'au moins deux des peintures qu'il recensait étaient des toiles contre-collées. Quelle importance que cette diversion, puisque le 13 février 1884 Vincent a envoyé à Paris trois panneaux peints par lui en Drenthe. Il n'était pas fâché de ce qu'il y avait peint puisqu'il lâche, peu après cet envoi : « *Dis donc, est-ce que les études apportées de la Drenthe sont particulièrement mauvaises ?* »

Lorsque le musée van Gogh statue, il ignore manifestement la production de Vincent en Drenthe envoyée à Theo. Dans son ouvrage publié en 1895, son directeur évoque cinq peintures en tout, pour la période – pour autant que l'on sache – tandis que Vincent en a expédié trois, puis six, puis trois panneaux, oeuvres auxquels il faut ajouter certaines études qu'il avait conservées et qu'il se proposait d'encadrer de bois noir avant de tenter d'aller les vendre à Anvers.

La prétention et l'aveuglement experts ont aussi joué un rôle

auto-alimentant l'incompréhension du séjour en Drenthe réputé sans intérêt. On a écarté à tort ces *Fermes* pourtant authentiques, cette bonne petite étude du musée d'Otterlo qu'une peinture d'Anton Mauve a pu inspirer, ou encore celle-ci également signée et appartement authentique, soumise à la sagacité d'un comité fantoche au milieu des années cinquante.

Sans songer à une oeuvre peinte en Drenthe, sans comparer à l'écriture de Vincent d'alors, on doit logiquement conclure au faux, à l'absence d'une facilité et d'une maîtrise qu'il n'acquiert que plus tard. L'empâtement, le bonheur de travailler partout en pleine pâte, n'est bien sûr venu qu'avec l'aisance de la main, mais la tendance est là.

A la base de sa représentation des laboureurs, il y a l'imaginaire et la façon dont Jules Breton les a chantés, l'expression biblique qu'il utilise *Sla dus de hand aan den ploeg*, "mets donc la main à la charrue" le Travaux des champs copiés en 1880 du vrai maître qu'est pour lui Millet ou d'anciens coups de cœur pour le concours de labourage. Charles Emile Jacque dont l'attelage au repos figurait dans l'album de Theo et dont leur oncle avait acheté une belle peinture de chevaux devant la charrue sous la pluie. Mais l'univers pictural qui préside à cette vision des laboureurs dérivé de Barbizon est celui de l'école de La Haye dont Jaap Maris était l'un des représentants et dont Vincent connaissait bien l'oeuvre.

Vincent la connaissait fort bien cette école pour avoir été marchand d'art dans l'ancienne boutique de son oncle qui en assurait la promotion. Cela avant même que le chef de file, Anton Mauve n'épouse sa cousine et devienne le premier professeur du marchand défroqué, devenu apprenti rapin. Mauve s'était brouillé avec son jeune qui s'était mis en ménage avec une fille des rues, mais Vincent restait obsédé par l'oeuvre de son cousin

qui l'avait précédé en Drenthe. Ce sont les *Laboureurs* de Mauve qui inspirent la conception de ce dessin hâtif illustrant une lettre de Drenthe. Ce sont eux qui vont pousser Vincent à peindre des laboureurs comme il va les peindre. On sait que Mauve lui a offert trois mois son départ la photographie d'un dessin de charrue. On ne sait l'identifier mais il ne semble pas qu'il s'agisse de celui-ci.

Il est autrement plus probable que cet autre soit la source d'inspiration directe, de conception particulièrement proche.

Vincent a ces images en tête quand de Drenthe il écrit avoir suivi les laboureurs qui retournaient un champ ou précise, quelques jours plus tard : «Je vais encore souvent derrière les laboureurs. Il faut même que j'y retourne.» Pour les dessiner et les peindre, bien sûr. Plus tard à Nuenen il proposera un laboureur, pour décorer la salle à manger de Toon Hermanns son élève qui devra le copier pour un panneau mais il n'étudiera plus les laboureurs, sauf à placer comme il dit dans une lettre à Emile Bernard un personnage microscopique dans une oeuvre ou l'autre.

Son tableau n'est pas une étude achevée, on conçoit que le laboureur qui a dû s'immobiliser n'ait pas eu sa journée à perdre, mais elle est juste. Que l'on regarde comment la charrue est enlevée et l'on trouvera la marque d'une grande main. On trouvera aussi la date, la charrue au soc d'acier existe depuis un demi siècle, elle va chasser partout les anciennes tout en bois. L'étude fait ce que Vincent souhaitait qu'une peinture fasse, qu'elle dise une chose et la dise bien : des chevaux, en plein, et réussis, – un grand challenge en peinture – et la représentation du travail. L'attelage est désuni, car peindre prend du temps et les chevaux bougent, comme celui qui avance son pied, mais rien n'est négligé. Le second attelage juste esquissé, nécessairement le même vu au loin, donne la profondeur, qui lui était si chère,

ne néglige pas la couleur, témoigne d'une belle maîtrise et d'un redoutable oeil photographique.

Les choix coloristes, premier plan vert, terre sombre comme celle de la Drenthe dont il a mesuré l'absence de reflet violet, rappel de vert ensuite, contrastent avec les bleus léger du haut en transition douce sur lequel se détachent le bleu de l'habit des deux hommes.

Il y aurait encore beaucoup à dire sur cette étude hardie qui satisfait si bien aux critères définis par Maurits van Dantzig pour juger d'un Vincent, sur les licences multiples, de l'écriture originale au champ de la taille d'un timbre poste, mais l'éloquence du tableau suffit avec sa maîtrise de l'échelle de gris construisant une oeuvre douce, picturale, de peintre témoin.

Dans leur rejet, les censeurs s'imaginant savoir statuer ont oublié qu'ils devaient fournir la preuve que cette oeuvre signée était fausse, ils n'ont pu avancer le plus petit argument et personne n'en apportera. L'argument d'autorité n'en est évidemment pas un. Vincent, Nieuw-Amsterdam, Drenthe, octobre 1883, rien d'autre.