

Note

par

Mme Bogomila Welsh-Ovcharov

Il convient tout d’abord d’observer que l’opinion péremptoire formulée par le musée Van Gogh selon laquelle le carnet du Café de la Gare serait une source « peu fiable » repose sur des suppositions, et non sur la moindre preuve contradictoire. Les déclarations du Musée procèdent d’une intention délibérée de dénier l’authenticité du carnet et par voie de conséquence de mettre en doute la provenance du carnet de croquis de Vincent Van Gogh. Je renvoie le lecteur au chapitre 1, et plus spécifiquement au chapitre 2 de *Vincent Van Gogh. Le brouillard d’Arles – Carnet retrouvé* (Abrams, Le Seuil, Lannoo, Knesebeck, 2016), pour une étude des pages du petit carnet reproduites en fac-similé et pour une analyse de sa valeur historique, afin qu’il puisse juger si ce carnet est ou non un document d’époque digne de confiance.

Le carnet du café de la Gare et la provenance du carnet de croquis

Le lien familial de la propriétaire actuelle (qui a reçu le carnet de croquis des mains de sa mère en 1964) et le lien généalogique qui rattache sa mère à la date du 20 mai 1890 ont été établis clairement par des recherches historiques au sujet de Joseph et Marie Ginoux et de leur position par rapport à l’histoire du Café de la Gare situé au 30, place Lamartine, à la Maison jaune de Van Gogh située au 2, place Lamartine, et aux bâtiments à l’arrière donnant sur l’avenue de Montmajour (recherches décrites en détail au chapitre 1). Rien de tout cela n’a été contesté par le

musée Van Gogh ! Il s'agit là de faits incontestables et non d'une question d'interprétation. De même, le petit carnet ne peut être déclaré « peu fiable » du simple fait qu'une page – certes importante – ne figure pas dans les reproductions du chapitre 2, par omission accidentelle. En effet, la page du petit carnet datée du 19 juin 1890 n'a malheureusement pas été reproduite dans l'édition en fac-similé intégrée dans le livre : un membre de la famille de la propriétaire avait conservé la page en question et ne l'a jamais rendue. Il s'agit d'une omission regrettable, d'autant plus que cette page comportait une seconde référence au mobilier de la chambre de Van Gogh, resté entreposé par la famille Ginoux au café de la Gare pendant un certain temps après l'installation de l'artiste à Auvers-sur-Oise. Il est intéressant de noter que cette page consigne dans des termes presque identiques (mais pas tout à fait) une demande qui figure à la page datée du 10 juin 1890 (reproduite dans le livre à la page 44, figure 10). Les pages datées du 10 juin et du 19 juin rapportent ainsi à deux reprises que le mobilier de la chambre du peintre a été déposé dans le couloir par le propriétaire (Joseph Ginoux), qui attend de voir le gérant temporaire du café (Bernard Soulé), responsable des lieux pendant l'indisponibilité des propriétaires. La seconde demande, formulée neuf jours plus tard, ne modifie pas la chronologie de façon substantielle et ne fait que souligner l'urgence évidente de faire expédier à Auvers-sur-Oise le mobilier de la chambre de Van Gogh, alors entreposé dans le couloir du café depuis déjà plus d'une semaine.

À l'époque où le petit carnet a été remis à l'éditeur en vue de sa reproduction et de sa transcription, la page datée du 19 juin manquait, et l'éditeur du livre n'avait pour référence que la page du 10 juin. Il a donc logiquement corrigé la date du 19 juin qui avait été intégrée dans le manuscrit du livre, sur la base du seul document qu'il avait sous les yeux, daté du 10 juin. Dans l'urgence du bouclage éditorial, la

page manquante est passée inaperçue et, par conséquent, aucune référence ni reproduction n'en a été publiée dans le livre.

Voilà pour ce qui est de cette page manquante, devenue le rempart derrière lequel le musée Van Gogh s'abrite pour contester non seulement le petit carnet comme document d'époque, mais également la provenance du carnet de croquis et de ses soixante-cinq dessins. Il est évident que le but premier du Musée est de jeter le discrédit sur la découverte historique inestimable que représente ce petit carnet pour les études sur Van Gogh.

La stratégie du Musée consiste, en particulier, à ignorer la preuve capitale offerte par la page datée du 20 mai 1890, qui consigne avec précision que « Mr le Docteur Rey a déposé pour Mr et Mme Ginoux de la part du peintre Van goghe [sic] des boîtes d'olives vides, 1 paquet de torchons à carreaux ainsi qu'un grand carnet de dessins et s'excuse [sic] pour le retard. »

Que peut répondre le Musée à cette preuve ?

Le Musée a aussi rejeté récemment l'hypothèse d'une visite du Dr Rey à Van Gogh à Saint-Rémy en mai 1890, en raison d'un manque de preuves et de connaissances sur l'endroit où se trouvait le médecin à cette période. Pourtant, le registre du personnel de l'hôpital de l'Hôtel-Dieu d'Arles, qui nous fournit un rapport méticuleux sur la présence, les arrivées et les départs de ses employés, ne fait aucune mention d'une absence prolongée du Dr Rey en dehors d'Arles pour la période 1889-1890.

En outre, un expert a confirmé que le carnet constituait un document d'époque. L'ensemble des pages retrouvées a été soumis pour examen à Bernadette

Murphy, auteur d'une importante et récente étude, *Van Gogh's Ear. The True Story* (« L'oreille de Van Gogh. La véritable histoire »). Mme Murphy a compilé une vaste base de données des personnes ayant vécu à Arles en même temps que Van Gogh. Son expertise est bien établie et reconnue, notamment par l'équipe de recherche du musée Van Gogh à qui elle a fourni à de multiples reprises des informations nouvelles sur des questions touchant à la vie arlésienne de l'époque. Elle a donc été spécialement mandatée pour effectuer des recherches et des études sur les personnes auxquelles il est fait référence dans le carnet. Son examen méticuleux est signalé et salué dans le livre (p. 34, note 5). À l'époque où elle a étudié le carnet, les pages datées du 10 juin et du 19 juin figuraient toutes deux dans le corpus de ses travaux.

À la question de savoir si le petit carnet du café de la Gare pouvait être un faux, Mme Murphy a donné sa réponse écrite à l'auteur, dans une opinion ainsi libellée :

« Très improbable, donc, selon moi, NON.

Il eût fallu pour cela un maître faussaire, qui aurait épluché les listes de recensement successives et les registres électoraux des gens qui vivaient à Arles en 1888.

Le recensement de 1891 a été par erreur reversé aux archives de Marseille. Après trois ans de véritable harcèlement auprès des Archives Départementales, leur directeur m'a autorisée, à titre strictement exceptionnel, à les consulter. Ces documents n'avaient jamais été ouverts avant 2011 : étant extrêmement fragiles, personne n'y avait eu accès. Certaines personnes mentionnées dans le petit carnet de notes ne se sont installées à Arles qu'après 1886, date du dernier recensement. Certaines personnes sont parties entretemps. J'ai le sentiment qu'il aurait été

IMPOSSIBLE à un faussaire d'accéder à la connaissance de ces noms, et des mentions de profession qui les accompagnent, avec autant d'exactitude.

CONCLUSION. Le carnet est un original et chaque entrée a été écrite à la date indiquée. »

J'y insiste, le petit carnet est un document et un témoignage d'époque capital pour ce qui concerne l'existence du carnet de croquis provençal de Van Gogh. Il y est consigné, le 20 mai 1890, comment l'artiste a réussi à faire remettre son carnet de croquis au Café de la Gare, par le Dr Félix Rey, en cadeau pour Joseph et Marie Ginoux. La provenance complète est établie dans le livre, qui rapporte que le carnet de croquis et le petit carnet sont restés, du 20 mai 1890 jusqu'au moment du bombardement d'Arles en 1944, dans un périmètre d'environ soixante-dix mètres autour du café de la Gare et de la Maison jaune.

Il revient au Musée de réfuter les preuves consignées dans le carnet. Ou bien de répondre clairement à cette question : qui d'autre pourrait avoir consigné dans le carnet des informations aussi précises le 20 mai 1890, si ce n'est un employé du Café de la Gare ? Qui d'autre qu'une personne travaillant au café à cette époque aurait pu consigner des dizaines de noms de personnes dont des recherches d'archives ont confirmé qu'elles avaient vécu ou travaillé à proximité de la Maison jaune quand Van Gogh était présent à Arles ? Personne d'autre qu'un témoin contemporain des événements quotidiens du café n'aurait pu connaître les noms ou les professions spécifiques qui sont consignés dans le carnet et qui ont été identifiés comme relevant de personnes établies dans le quartier de la Cavalerie et ses environs en 1888-1890. Comme le confirme Mme Murphy, il est impossible que les noms consignés dans le carnet du café aient pu être inventés ultérieurement, à partir

d'informations d'archives d'époque difficiles d'accès. Les professions vérifiées des personnes, telles que notées dans le carnet, ne peuvent pas non plus avoir été inventées. Comme nous l'expliquons dans le livre, le rédacteur du petit carnet était quelqu'un qui travaillait au café entre 1889 et 1890 et qui avait été chargé de consigner les activités quotidiennes, y compris certaines transactions commerciales qui étaient reportées ultérieurement dans le « brouillard » commercial officiel, vraisemblablement par le gérant temporaire de l'époque, Bernard Soulé. Qui d'autre pourrait avoir connu et noté les noms de clients et de personnes qui ont effectivement vécu aux alentours de la place Lamartine, et dont certains ne sont pas mentionnés par Van Gogh dans ses lettres ?

La mention de Gabrielle Berlattier [sic], qui apparaît au début de chaque page consacrée à l'activité quotidienne du café, apporte une autre preuve majeure à l'appui de l'authenticité du carnet. Le nom de Gabrielle Berlatier, personne ayant effectivement vécu et travaillé à Arles, était jusqu'alors absent des études sur Van Gogh. Elle est identifiée dans le carnet comme la jeune femme de ménage du café qui arrive chaque matin à cinq heures pour commencer son travail de nettoyage. C'est la découverte capitale du petit carnet, et elle seule, qui a permis à Bernadette Murphy d'évoquer l'identité de la fille de fermier Gabrielle Berlatier dans un récent livre (*Van Gogh's Ear. The True Story*), et à Martin Bailey de publier l'information dans son article « Name of mystery woman who received Van Gogh's ear revealed for the first time » (« Le nom de la mystérieuse femme ayant reçu l'oreille de Van Gogh révélé pour la première fois »), *Art Newspaper*, 20 juillet 2016.

L'authenticité du petit carnet et des notes qui y sont consignées est incontestable. Il s'agit d'un document socioculturel d'une rare importance sur cette période du café de la Gare. Il offre aux scientifiques et aux lecteurs un grand

nombre d'informations, certaines insignifiantes, quand d'autres apportent des éclairages nouveaux et pertinents sur les activités quotidiennes du célèbre café où Van Gogh fut locataire pendant cinq mois et qui a fourni le sujet d'un de ses tableaux les plus célèbres, *Le Café de nuit*.

Le carnet de croquis

Le jugement du Musée selon lequel les croquis ne sont pas de Van Gogh repose sur des opinions hâtives de son personnel de recherche, fondées avant tout sur l'examen d'après photographies d'une partie (et non de l'intégralité) des soixante-cinq dessins. Ronald Pickvance et moi-même tenons à rappeler au Musée que la recherche et l'expertise scientifiques ne reposent jamais sur une opinion alimentée par un seul biais, surtout lorsqu'il s'agit de photographies. Tout étudiant diplômé apprend que pour rendre un avis d'ordre professionnel sur l'authenticité d'une œuvre d'art, il faut soumettre cette dernière à des études et des examens techniques. Ceci vaut non seulement pour les œuvres d'art mais également pour les documents, tel le carnet du café de la Gare. Le Musée aurait donc dû, avant de se prononcer, commencer par solliciter un examen minutieux des soixante-cinq croquis dans leur intégralité, et envisager de faire réaliser une analyse scientifique de l'encre et du papier ainsi qu'une enquête sur l'historique de propriété, en s'attachant à dégager des preuves issues de tous les types de documents d'époque disponibles.

En outre, même si son examen préliminaire des dessins a été effectué à partir de photographies, deux motifs – les sujets des dessins et le mode de maniement du calame – auraient dû susciter suffisamment de questions au sein du personnel de recherche pour que le Musée soit alerté du fait que l'ensemble des croquis méritait

d'être pris en considération. Ces dessins, à l'évidence, ne relevaient pas des habituelles demandes d'avis professionnel (environ deux cents par an) reçues par le Musée. Une étude plus minutieuse était donc de mise, compte tenu du fait, en particulier, que deux pages du carnet du café de la Gare comportant des références spécifiques à Van Gogh avaient été envoyées aux chercheurs du Musée. La référence déjà évoquée à la visite du Dr Rey au café, dans une graphie manifestement d'époque, sur la page du 20 mai 1890, n'aurait pas dû rester sans suite ou être si rapidement écartée.

Il ne m'appartient pas de commenter la communication et l'envoi au Musée de photographies ou de documents liés aux croquis par la propriétaire ou son agent entre 2008 et 2012. Je me contenterai de commenter ma propre expérience, au regard de la rencontre que j'avais sollicitée auprès du Musée en 2013 afin de présenter dix dessins originaux du carnet de croquis. Je m'attendais à ce que les dessins donnent lieu à une discussion collégiale, à l'issue de laquelle l'intérêt suscité serait suffisant pour que le Musée invite la propriétaire à fournir quelques dessins en vue de les soumettre à des analyses d'encre de l'Agence du patrimoine culturel des Pays-Bas (RCE), avec laquelle le musée Van Gogh avait collaboré les années précédentes pour réaliser des analyses techniques d'œuvres de l'artiste provenant de sa collection. J'avais cru comprendre que toute demande d'analyse d'encre auprès du RCE devait normalement être engagée avec l'appui du musée Van Gogh.

Ma rencontre avec Marije Vellekoop and Teio Meedendorp a duré une cinquantaine de minutes, durant lesquelles les dessins originaux ont été passés en revue sans le moindre commentaire. Leur désintérêt et leur silence m'ont déçue, car

j'attendais à la fois un échange professionnel et des conseils institutionnels, ainsi qu'un appui permettant éventuellement à la propriétaire de solliciter un examen technique des dessins auprès du RCE. J'ai appris le mois dernier le motif de cette réticence à mener une discussion professionnelle et de cette absence de soutien : « À l'époque, nous avons déjà conclu un contrat avec la propriétaire stipulant que nous ne divulguerions cette opinion qu'à la propriétaire et non à des tiers. Quand vous êtes venue nous voir avec une sélection des dessins en question, nous n'étions pas en mesure de vous informer de notre jugement antérieur en raison de l'accord passé avec la propriétaire » (courrier électronique du 9 novembre 2016 à l'attention de B. Welsh, de la part de Marije Vellekoop, Teio Meedenborg, Louis van Tilborgh). Dans ce contexte, quelle ne fut pas ma surprise en découvrant la déclaration confuse et erronée adressée par Axel Rüger, directeur du Van Gogh Museum, à l'éditeur Bernard Comment : « Nous avons informé Mme Bogomila Welsh de notre opinion par le passé et nous supposons que cette opinion serait prise en compte dans votre ouvrage » (courrier électronique du 24 octobre 2016 à l'attention de Bernard Comment). Je n'ai jamais été « informée », pas plus que je n'ai reçu d'opinion sous quelque autre forme que ce soit de la part du musée. J'avais présenté quelques dessins de bonne foi, en tant que spécialiste de Van Gogh et organisatrice d'une exposition pour le Musée (*Vincent van Gogh et la naissance du cloisonnisme*, musée des beaux-arts de l'Ontario et Rijksmuseum Vincent Van Gogh, 1980-1981), et titulaire d'un doctorat de l'Université d'Utrecht (« Van Gogh, période parisienne », 1976), dont la cérémonie de remise se déroula en présence de V. W. van Gogh, neveu de l'artiste. On pouvait s'attendre à ce que la présentation des quelques dessins suscite, sans enfreindre aucune règle muséale, une certaine confiance collégiale ainsi qu'une discussion ouverte. Ceci ne s'est hélas jamais

produit.

La topographie

Ronald Pickvance et moi-même avons été accusés par le Musée de faire preuve d'une « désinvolture » excessive à l'égard des questions d'authenticité du carnet de croquis. Mais soyons clairs : nos opinions n'ont pas été émises à la légère, comme le démontrent nos analyses et la documentation iconographique présentées dans le livre. Au contraire, loin d'avoir fondé notre certitude sur une « connaissance intuitive », nous faisons reposer nos conclusions sur notre étude respective des dessins originaux. Nos années cumulées (plus de quatre-vingt-dix ans !) de recherche sur Van Gogh, reflétées par la longue liste de nos publications dans ce domaine, en attestent. Nos multiples publications sur le processus de création de l'œuvre de Van Gogh comportent des documents nouveaux que le lecteur a la possibilité d'examiner (sans compter un certain nombre d'attributions à Van Gogh dont nous sommes tous deux à l'origine). Le présent ouvrage a été taxé d'« ode » au carnet de croquis ? Il revient au Musée d'expliquer en retour comment il est possible de rejeter de manière aussi unilatérale les nouvelles informations (et corrections) inédites apportées dans les chapitres 1 et 2 sur l'histoire de la famille Ginoux-Crevoulin et sur la propriété de la Maison jaune – dont le livre présente pour la première fois l'histoire évolutive et la transformation en *Civette Arlésienne Grand-Bar* sur la place Lamartine, qui prospéra jusqu'à sa démolition au cours de la Seconde Guerre mondiale.

L'étude des soixante-cinq croquis se fonde sur la connaissance de l'évolution du style et de l'iconographie de Van Gogh dessinateur à Arles et à Saint-Rémy.

Chacun des soixante-cinq croquis (voir les Notices p. 200-264) a été daté, analysé, comparé le cas échéant avec d'autres toiles ou dessins de l'artiste, et si possible contextualisé par rapport aux lettres de l'artiste ou à des documents originaux. On observera à ce titre que certains croquis n'ont pas d'équivalent dans l'œuvre de Van Gogh et constituent donc la preuve que les dessins ne sont pas des « imitations » (puisque'il n'y a pas de modèle) mais bien des croquis dans lesquels l'artiste exprimait ses « premières idées » pour de nouvelles études peintes qu'il n'a jamais achevées avant son départ de Saint-Rémy [voir BW44, BW47, BW56]. Un croquis tel que les *Peupliers avec montagnes à l'arrière-plan* [BW48], entre autres, marque une première familiarisation en vue de la réalisation du tableau de Cleveland *Deux peupliers sur la route des collines* [F638/JH1797]. Ce croquis révèle que Van Gogh avait marché six cents mètres, de l'asile jusqu'à un point précis, et qu'il s'est posté au carrefour du Chemin des Carrières et du Chemin du Tor Blanc pour observer son motif. Il a réduit par la suite le format horizontal de sa composition pour aboutir à un tableau vertical. Aucun imitateur n'aurait eu l'idée de croquer une composition horizontale d'après une étude verticale !

Il a été prétendu que « les dessins du carnet de croquis comportent trop d'erreurs topographiques » et que les croquis produisent une simple « illusion de réalité ». Les propres mots de Van Gogh révèlent que son objectif était d'améliorer ses compositions en ajoutant de la licence artistique à la réalité observée. Dans la lettre envoyée à Émile Bernard le 12 avril 1888, il soulignait que son but était de mélanger la réalité observée et l'imagination. Il insistait sur le fait qu'il aspirait à « créer une nature plus exaltante & plus consolatrice que ce que le clin d'œil seul sur la réalité (que nous apercevons changeante, passant vite comme l'éclair) nous

fasse [sic] apercevoir. » L'imagination de l'artiste intervenait également dans le processus de création à travers l'usage symbolique de la couleur et par l'ajout d'altérations décoratives. Dans nombre de ses croquis, Van Gogh observait le motif sur place, comme en témoignent son *Pont de Langlois avec une laveuse* [BW1] ou *La Moisson à la Crau* [BW5], et ajoutait des modifications subtiles afin d'accroître la dimension esthétique de sa composition. Ces ajouts et retraites subtils de détails topographiques étaient, aux yeux de l'artiste, essentiels pour faire en sorte que le motif donne à voir une « nature exaltante ». Les trois croquis réalisés par l'artiste en vue de *La Maison jaune* [BW19, BW20, BW21], quand on les compare au tableau, à la lettre illustrée et à l'aquarelle, révèlent la façon dont Van Gogh a modifié à différentes étapes l'aménagement topographique de la place Lamartine. Ses études révèlent que le détail des volets imaginaires au rez-de-chaussée était absent dans certaines de ses compositions et présent dans d'autres. C'est dans cet état d'esprit qu'il faut aborder certains des croquis représentant la topographie arlésienne et les motifs de Saint-Rémy (Ronald Pickvance a identifié en 1984 des variations subtiles de cet ordre dans le travail arlésien de Van Gogh). Le tableau *Ferme en Provence* (F565 / JH1443, National Gallery of Art de Washington) et sa première version (F1478/JH1444, Rijksprentenkabinet, Amsterdam) ont tous deux été réalisés sur place, en guise de familiarisation avec le motif : pour réaliser son tableau, l'artiste est revenu au même endroit afin de se confronter de nouveau au motif, élargissant la composition et omettant cette fois certains des détails qui figuraient dans la version d'Amsterdam. De même, dans son tableau *Jardin public avec maison jaune* [F1421/JH1414], qui a fait l'objet d'une observation sur place, Van Gogh, de retour dans son atelier, a ajouté une branche stylisée décorative.

Une autre prétendue révélation d'« erreurs topographiques » concerne les deux croquis de Van Gogh [BW51 et BW52] représentant une partie de l'aile des hommes de l'asile de Saint-Rémy. En réalité, ces deux croquis illustrent des techniques artistiques auxquelles l'artiste a continué de recourir pour réaliser certains de ses motifs observés sur place après avoir quitté Arles. Les deux croquis de son brouillard témoignent du fait que l'artiste préférait se faire une « première idée » en observant le motif en vue de ses études peintes ultérieures. Ses croquis relèvent moins d'une description exacte du décor architectural que d'une première impression destinée à réaliser une composition investie d'une charge émotionnelle. Comme pour ceux destinés à *La Maison jaune*, les deux croquis de Van Gogh révèlent qu'il se préoccupait peu d'exactitude architecturale (voir les Notices sur BW51, BW52) : il a omis ici les impostes néo-palladiennes en arc de cercle qui surmontent les fenêtres de la façade, ainsi que dans son tableau de la collection Hammer [F643/JH1799] ; néanmoins, il a intégré les impostes ultérieurement dans son tableau du musée d'Orsay [F653/JH840]. Les croquis de Van Gogh avaient pour fonction de lui permettre de se familiariser rapidement avec le site et non à produire de la vraisemblance. Ils explorent l'harmonie de surface, exprimée au moyen d'une technique spontanée calame/pinceau pour souligner les effets décoratifs produits par les formes verticales tortueuses des pins devant une vue partielle de l'aile des hommes. Le carnet de croquis révèle que, dans nombre de ses dessins, la préoccupation première de Van Gogh était de saisir la dimension caractéristique du motif observé sur place, pour sa charge émotionnelle davantage que pour la justesse d'observation de la forme topographique.

Le style, le calame, l'encre et l'ordre des dessins

L'argument selon lequel le style des dessins du carnet de croquis ne montre pas de différences entre ceux d'Arles et ceux de Saint-Rémy conduit à se demander si les dessins ont vraiment été examinés de près par le Musée, fût-ce sur photographie ou sur les fac-similés reproduits dans le livre. Faut-il vraiment comprendre qu'on n'a trouvé aucune différence entre les sujets et les styles de dessins tels que *Le Pont de Langlois avec une laveuse* (BW1), réalisé au début de mai 1888, et *Trois hommes dans un jardin* (BW65) de mars-avril 1890 ?

Le style quasi sténographique propre à Van Gogh s'affirme tout au long de l'album. Les esquisses révèlent les traits de calames vifs et violents caractéristiques de son style, comme le montre la série des cyprès (BW38, BW47, BW39, BW40, BW42, BW43), ou les courbes interrompues et les hachures à la plume dans d'autres (BW11, BW46). On retrouve, en effet, les tirets et les discontinuités déjà décrits par Ronald Pickvance comme typiques de la manière dont l'artiste manie le calame dans d'autres œuvres (BW1, BW2, BW23, BW50, BW 52), ainsi que l'effet « d'auréole » provoqué par le calame dans les esquisses (BW1, BW23). Pour *Oliviers avec les Alpilles en arrière-plan* (BW37), le calame de Van Gogh épouse les vagues formées par le sol de l'oliveraie, reprises dans la distance par les reliefs onduleux des Alpilles. Le calame est utilisé avec une précision que n'altère pas la vitesse d'exécution pour définir les formes caractéristiques engendrées par la nature. Aucun imitateur, aucune main autre que celle de Van Gogh n'aurait pu reproduire avec la même inventivité, la même variété de procédés la quintessence de la nature provençale, telle qu'elle est représentée tout au long de l'album. Les dessins *Étude de trois oignons* (BW29) et *Pins, cyprès et champ enclos* (BW50) sont des exemples d'un maniement étudié du calame pour créer avec des points, des

hachures, des tirets, l'illusion de la réalité du motif saisi sur place, mais aussi pour faire surgir sur la feuille du papier une vitalité et un dynamisme qui demeurent la marque de fabrique reconnaissable des dessins au calame de Van Gogh d'un bout à l'autre de l'album. À eux seuls, l'*Étude de roseaux* (BW 22), où le calame se fait précis et lyrique, dessinée à Arles, et les *Troncs d'arbre dans le jardin l'asile de Saint-Rémy* (BW 46) réfutent l'affirmation du Musée selon laquelle « l'auteur des dessins » manie le calame de manière chaotique, « sans créer une illusion de réalité ». L'intérêt de Van Gogh pour l'idéal japonais de la nature apparaît comme nulle part ailleurs dans l'esquisse *Étude de roseaux* (BW 22), qui illustre la finesse remarquable du travail au calame, rivalisant sans aucune difficulté avec le maniement du pinceau (mais jamais du calame) par les artistes japonais. Van Gogh utilisait parfois le calame, comme l'a noté Ronald Pickvance, « avec une volonté assumée d'imiter les dessins japonais » (1990).

Il est en outre déraisonnable de généraliser en affirmant que chacune des pages du brouillard illustre à quel point « l'auteur des dessins » utilise le calame de manière chaotique. La comparaison entre le dessin de Van Gogh *Végétation sauvage dans les Alpilles* (F1542/JH1742), présent dans les collections du Musée, et l'étude *Troncs d'arbre dans le jardin l'asile de Saint-Rémy* (BW46) montre assez qu'on ne peut appliquer un tel jugement à ce dessin - lequel contient d'ailleurs d'indéniables analogies stylistiques avec la manière dont Van Gogh manie le calame pour décrire la végétation rampante du jardin comme autant de tourbillons organiques variés que l'on retrouve dans le dessin du Musée déjà cité, *Végétation sauvage dans les Alpilles* (F1542/JH1742). Ces deux dessins illustrent les notations rapides et inimitables avec lesquelles Van Gogh restitue les motifs des surfaces, que l'on retrouve tout au long du « brouillard », mais aussi dans d'autres dessins déjà

répertoriés.

Van Gogh esquissait parfois d'abord ses dessins au crayon de graphite avant de construire le motif à l'encre avec un calame large et une plume, comme le montrent les *Cyprès* du Brooklyn Museum (F1525/JH1747). Pour le dessin *Cyprès avec soleil* (BW 43), il dessina d'abord les contours des arbres au crayon graphite, ainsi que certains éléments du premier plan, avant de recourir au calame large qu'il mania presque comme un pinceau. Il utilisa aussi une plume fine (plume d'oie ?) pour élaborer les intenses rayons du soleil qui envahissent toute la composition. Et il s'agirait d'une imitation ?

La question de savoir si les dessins ont été réalisés au calame ou au pinceau est importante, et nous espérons que des études techniques supplémentaires pourront établir si Van Gogh a utilisé l'un ou l'autre dans certains de ses dessins. L'œil nu ne suffit pas toujours à déterminer s'il s'agit d'un pinceau ou d'un calame, ou même d'une fine plume artificielle ou naturelle, sur tel ou tel dessin. À ce propos, Ronald Pickvance a expliqué que « selon la taille du calame et la quantité d'encre dont il est chargé, les tracés sur le papier varient et peuvent souvent être confondus avec des touches de pinceau ». (*Drawings. Vincent van Gogh*, Rijksmuseum Kröller-Müller, 1990, p. 218). C'est une précision utile lorsqu'on doit déterminer si un dessin a été réalisé au calame, ou avec un calame manié comme un pinceau, ou enfin avec un simple pinceau, question qui se pose pour certaines esquisses du « brouillard ». Van Gogh travaillait aussi avec des tracés étroits certaines de ses compositions, dont *Cyprès avec soleil* (BW43), où il use vraisemblablement d'un calame très fin, ce que l'on peut obtenir, selon le peintre

lui-même, en taillant un roseau comme on le ferait pour une plume oie.

La question de la détermination des encres utilisées par Van Gogh nécessite elle aussi des expertises supplémentaires. L'identification de l'encre est, par ailleurs, liée aux problèmes de décoloration. Il est regrettable que le Musée, lorsqu'il s'est vu présenter par mes soins dix dessins du « brouillard », n'ait pas apporté son soutien à un examen scientifique de l'encre par la RCE (Agence du patrimoine historique des Pays Bas). Dès lors, à la demande du mandataire, une sélection de sept dessins a été analysée par le Dr Eastaugh (mars 2014) à Londres, soit moins de 10 % du contenu du carnet de croquis. Sa conclusion est que « l'encre est apparemment fabriquée à partir d'une base de sépia et de gomme-laque [...] Les taux de fer plus élevés trouvés dans les échantillons d'encre plus sombres (plus épais et/ou plus denses) laissent penser que le mélange contenait aussi du fer. » Il est bien établi que l'encre de sépia a souvent été utilisée par des artistes, et qu'elle était très populaire au XIX^e siècle. On sait aussi que l'encre de sépia était mélangée avec de la gomme-laque, et rien n'empêche que Van Gogh l'ait utilisée pendant deux ans. Sait-on tout sur les encres et le matériel que Van Gogh a utilisés à Arles et à Saint-Rémy ?

Il est établi, au demeurant, qu'il utilisait un matériel atypique pour réaliser ses dessins (crayon de charpentier, crayon bleu d'encadreur). Malgré les riches connaissances apportées par les publications récentes, les expositions et les nouvelles analyses scientifiques, il reste beaucoup d'inconnues sur le matériel utilisé par Van Gogh en Provence, comme en témoigne l'utilisation d'un vieux registre de commerce comme carnet de croquis. M. Louis van Tilborg a récemment

confirmé que le peintre avait utilisé d'autres supports peu orthodoxes en guise de toile (nappe ou serviette de table), pour réaliser deux tableaux peints à l'asile de Saint-Rémy. Même si les progrès techniques ont permis de nouveaux examens de l'encre utilisée par le peintre, examens qui ont révélé l'utilisation d'encres de bois de campêche dans certains de ses dessins réalisés à Arles et à Saint-Rémy, les résultats de ces nouvelles analyses ne concernent pas la totalité des dessins provençaux du peintre et ne prouvent pas que Van Gogh n'en a pas utilisé d'autres. Ces conclusions sur les encres utilisées par le peintre ne portent que sur un groupe limité d'échantillons, eux-mêmes tirés d'une partie des dessins d'Arles et de Saint-Rémy.

Enfin, l'ordre dans lequel le livre présente les dessins ne prête pas à confusion. Au contraire, leur succession est organisée pour reconstituer l'ordre chronologique dans lequel chaque esquisse a été dessinée dans l'album. L'ordre des dessins a été déterminé, autant que possible, en fonction de l'évolution du style de l'artiste et par comparaison avec d'autres dessins ou peintures réalisés à Arles et à Saint-Rémy. Il est peu vraisemblable que Van Gogh ait rempli les pages de son carnet en suivant une chronologie stricte, tandis qu'il travaillait à ces soixante-cinq dessins. En conséquence, leur organisation n'a pas été conçue en fonction de l'ordre de succession des dessins dans l'album. Ainsi, à notre connaissance, la première étude dessinée dans ces pages est *Le Pont de Langlois avec une laveuse* (BW1), daté du début de mai 1888, et la dernière *Trois hommes dans un jardin* (BW65), exécutée entre mars et avril 1890, avant que le peintre ne quitte Saint-Rémy. Malheureusement, la dégradation des bords déchirés des pages de l'album est sans doute trop importante pour fournir la preuve matérielle de l'ordre de succession des

dessins. L'organisation des séries sur la moisson, la Maison jaune, les cyprès et les arums aurait reposé sur une reconstitution plus précise si les déchirures et les restes de l'album avaient été en meilleur état. Par chance, une double page, la seule survivante, représentant deux études de branches d'amandier en fleur (BW58, BW59), a permis de penser que, très vraisemblablement, les dessins sur un même thème figuraient dans des pages consécutives de l'album. Sur cette question de la chronologie, le débat reste ouvert.

L'album de Van Gogh et le carnet demeurent des découvertes fondamentales du point de vue de l'histoire du peintre et de la connaissance de son œuvre. S'ils n'étaient pas de la main de Van Gogh, qui d'autre, est-on fondé à se demander, aurait pu être « l'auteur » des soixante-cinq dessins qui ont survécu dans cet album exceptionnel ? Récemment, des experts ont signalé que « les faux carnets de croquis sont rares ». Le musée Van Gogh, qui possède la plus grande collection d'œuvres de l'artiste au monde, devrait étudier tous les aspects de la question plutôt que de livrer un jugement hâtif. Il doit se raviser, prendre le temps de débattre et examiner l'intégralité des soixante-cinq dessins originaux, avec l'objectivité, l'impartialité et l'esprit scientifique dont ont récemment fait preuve ses chercheurs en réexaminant une toile de Van Gogh, *Coucher de soleil à Montmajour*, dont l'authenticité n'avait d'abord pas été reconnue et qui est devenue, vingt-deux ans plus tard, une fois acceptée par ses chercheurs, une découverte « absolument sensationnelle ».

Bogomila Welsh-Ovcharov, 8 décembre 2016.