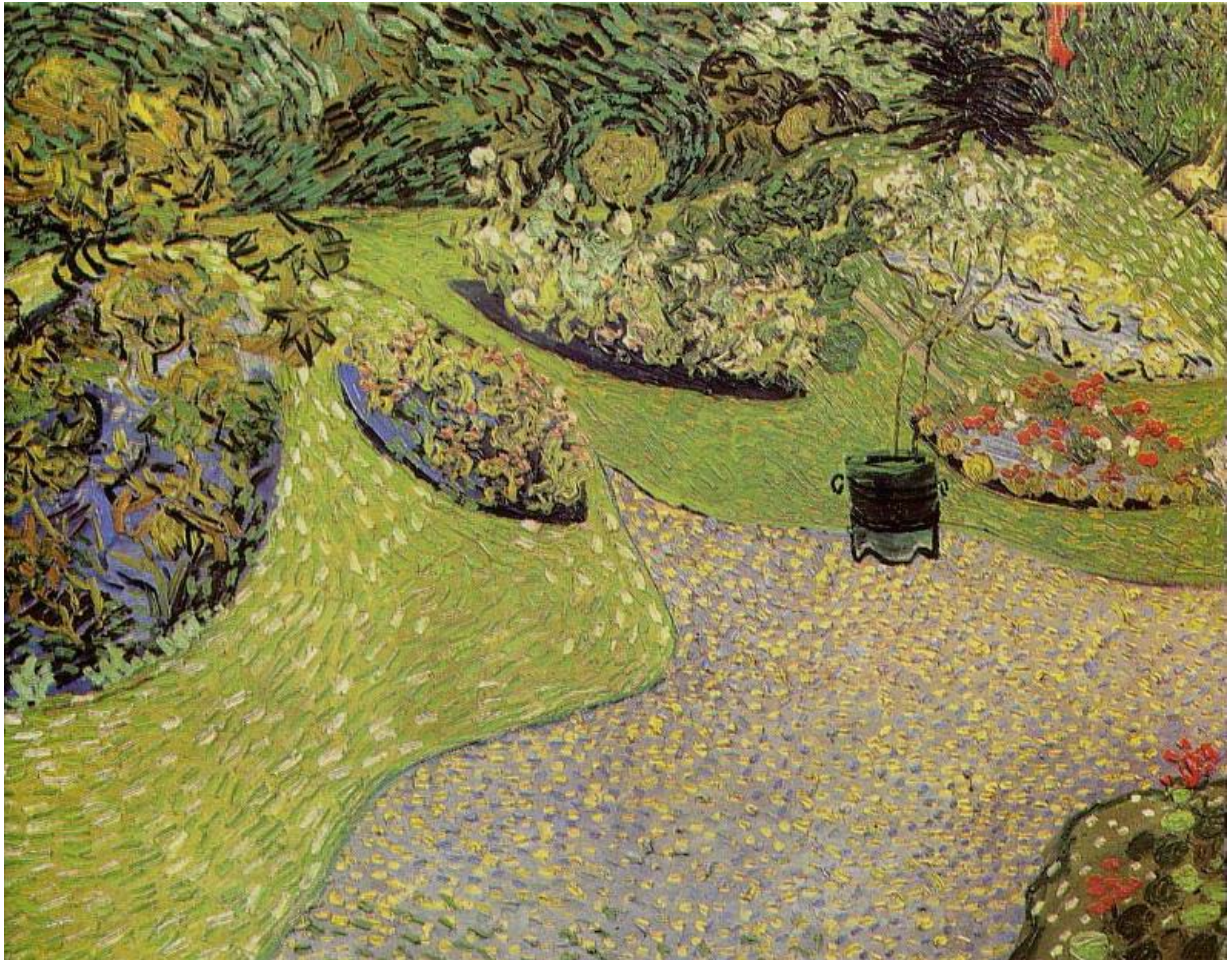


Une histoire de l'art objective : l'identification d'un van Gogh

Danièle Giraudy

10 octobre 2013



Le jardin à Auvers, col part. Cl. C2RMF-Odile Guillon

Pendant de longues années, l'œil du *connaisseur*, aussi savant que subjectif, fut l'apanage des plus grands historiens de l'art, dont la discipline devint scientifique, à la fin des années trente, en même temps que la muséologie.

Il fallut attendre la création du Laboratoire du Musée du Louvre par Madeleine Hours, en 1936, pour que la radiographie, la physique et la chimie concourent également à l'étude de l'œuvre d'art. Agrandi en 1995, le Laboratoire, enfin mis à la disposition de tous les musées de France, dans ses nouveaux locaux souterrains des Tuileries, renommé C2RMF (!) sous la direction de Jean-Pierre Mohen, se dote d'une équipe pluridisciplinaire de 80 personnes, conservateurs, chimistes, physiciens et radiologues associés, devenant une unité mixte du CNRS, dotée de nouveaux équipements dont un accélérateur de particules, AGLAE, l'Accélérateur Grand Louvre d'Analyse Élémentaire. Sa mission est d'étudier les œuvres proposées à l'achat par les musées français, de déterminer leur condition, ainsi que les restaurations antérieures éventuelles, et de fournir aux restaurateurs un dossier complet pour

guider leurs travaux. Il permet aussi aux chercheurs d'identifier avec certitude des matériaux, pour préciser ou changer datations ou attributions des œuvres d'art. Le Laboratoire des Musées de France peut être enfin sollicité par le ministère de la Justice, afin d'apporter des éléments décisifs lors de procès qui opposent des experts, seule exception faite concernant les œuvres en mains privées.

Ce fut le cas du *Jardin à Auvers* de Vincent van Gogh, huile sur toile classée Monument historique, ni signée, ni datée, qui nous fut confiée en avril 1999 à la demande du ministère de la Culture lors de la cinquième année que je passais au Laboratoire avant de rejoindre les musées de Marseille.

Cette enquête est illustrée par les images du C2RMF, scannées par le professeur Claude Mercier, que je remercie pour son aide amicale.

Le tableau avait fait grande impression à Paris, au MAM de la Ville, dans une retentissante exposition, *Passions privées*, qui révélait la richesse des collections particulières et le goût des collectionneurs français. Le propriétaire du van Gogh en question, l'industriel Jean-Marc Vernes, avait négocié avec le musée d'Orsay une dation en paiement des droits de succession à venir après sa disparition, comme la Loi Malraux l'avait rendu possible depuis 1968. Mais sa mort soudaine et prématurée décida sa famille à proposer l'œuvre en vente publique. Lors des enchères, où l'on voyait monter le prix de la toile, une personne s'écria brusquement au 50^e million : « C'est un faux ! », stupéfiant les enchérisseurs et bloquant la vente, dont le van Gogh incriminé fut retiré.

Scandale, procès, la presse fait monter la tension, le commissaire-priseur est accusé de dol par *le Figaro*, un peintre refait le tableau devant les caméras de FR3, tentant de prouver que la durée du séchage était incompatible avec la date de la mort du peintre, dont les spécialistes s'affrontent ; le ministère des Finances préférerait recevoir le montant des droits de succession en espèces, mais le ministère de la Culture ne souhaite pas renoncer à un van Gogh qu'il n'aura jamais les moyens d'acheter, et le musée d'Orsay souhaite faire la preuve qu'il n'y a aucune raison de douter de son authenticité . Le Laboratoire doit trancher.

Le tableau nous arrive ainsi en avril 1999 entre deux gendarmes et sous scellés, trois procès sont en cours, de célèbres avocats s'affrontent. Chargée de ce dossier brûlant car j'avais en 1998 étudié les van Gogh de nos musées pour l'exposition du Grand-Palais qui venait de se terminer, consacrée à un donateur singulier, *le Dr Gachet, un ami de Cézanne et de van Gogh*, centrée sur le médecin qui avait accueilli l'artiste à Auvers, où il avait également soigné le maître d'Aix. Anne Distel, conservateur à Orsay, en était le commissaire.

Peintre-amateur sous le nom de Louis van Ryssel, Gachet avait copié les œuvres qu'il avait acquises de ces artistes, les avait léguées au musée d'Orsay, en accord avec son fils, également peintre, baptisé Paul van Ryssel, ajoutant à cette collection les copies de sa main et de celles de son élève, Blanche Derousse, à titre documentaire. Nous avons ainsi établi des dossiers complets sur ces trente-cinq œuvres : huit van Gogh, huit Cézanne, dix-neuf copies des Gachet père et fils, onze copies de Blanche Derousse, qui formaient le contenu de l'exposition. J'étais allée à Auvers, afin de visiter la maison Gachet et l'Auberge Ravoux où le peintre avait habité, et de photographier les motifs choisis par van Gogh en plein été, saison où l'artiste avait séjourné du 21 mai à son suicide, le 27 juillet 1890 (il mourra le 29 juillet). Soixante-dix jours, soixante-dix toiles.

La correspondance de Vincent à Théo, six-cent cinquante-deux des neuf-cents lettres écrites de dix-neuf à trente-sept ans, publiée en français par Gallimard en 1956 (avant les six volumes de l'édition complète éditée par le musée d'Amsterdam en 2009), sont un extraordinaire témoignage enluminé de croquis sur ses toiles, sa vie quotidienne, ses projets, ses préoccupations, ses amis, ses soucis de peintre, où il notait également ses commandes de matériel - couleurs, pinceaux, toile, papier - que son frère lui envoyait de Paris par le train, en 1888 à Arles, puis l'année suivante à Saint-Rémy et enfin, pour Auvers, en trois envois des 17, 29 juin et 2 juillet, les commandes de van Gogh datant des 21 mai, du 3, du 14 et du 28 juin 1890 .

Comme c'est le cas pour d'autres peintures, ses lettres ne mentionnent pas *Le Jardin à Auvers*, contrairement à deux autres vues du même village, *Le jardin du Dr Gachet*, et *Le jardin de Daubigny*.

Ces sources, ces commandes et ces documents préparatoires soutiendront le dossier scientifique établi en équipe avec les photographes, radiologues, physiciens et chimistes du Laboratoire, alors qu'au Musée d'Orsay, Anne Distel cherchera à reconstituer, en croisant les archives du musée van Gogh avec les catalogues raisonnés des spécialistes de son œuvre, Georges Lafaille et Walter Feichenfeld, qui contredisent celui de Donald Pickvance, l'historique compliqué de la peinture et de ses collectionneurs successifs, scrutant les clichés anciens des Galerie Druet (1908) et de Bernheim-Jeune(1909) à Paris, de Götz à Breslau.

Œuvre authentique, réplique, copie d'époque, faux apocryphe ? Nous devons apporter des preuves juridiques irréfutables, et non des opinions personnelles ou des avis subjectifs.

Nous commençons par l'examen de base. La mesure de la toile : 65 par 81cm, l'un des trois formats (30F) familier de l'artiste avec le carré de 50 cm sur 50 cm et le double carré de 50 cm sur 100 cm. Elle n'est ni signée, ni datée. Montée sur un châssis de bois, elle a été rentoilée. Les photographies sous différents éclairages montrent, en lumière rasante, le relief caractéristique de la pleine pâte familière à l'artiste, sa touche rythmée et rapide d'un artiste droitier. Sous fluorescence d'ultraviolet, on décèle quelques restaurations antérieures, classiques pour une œuvre centenaire, tandis que les photographies dans l'infrarouge mettent en évidence l'absence de dessin sous-jacent, inutilisé par van Gogh. Enfin les radiographies présentent un semis aléatoire de petits points blancs lors de l'examen du support, qui va être soumis aux chimistes.

Est-ce une copie ? Le Dr Gachet et Blanche Drousse avaient bien fait des copies d'étude de van Gogh, nous en avons exposé toutes les différences de facture, bien visibles en radiographie, et surtout leurs dessins sous-jacents qui ne permettent plus de les confondre avec les originaux. On écarte cette hypothèse. Mais certains des amis peintres de l'artiste, le Suisse Cuno Amiet ou Schuffenecker ont eu les mêmes fournisseurs de couleurs que Vincent ; de plus, ils avaient également copié des toiles de leur ami pour mieux comprendre sa technique d'avant-garde.

Il nous faut donc trouver des caractéristiques propres à van Gogh, toutes présentes dans le groupe des peintures d'Auvers. Nos chimistes vérifient d'abord la compatibilité des couleurs (blanc de zinc, jaune de chrome, vermillon, bleu caeruleum, vert émeraude, vert Véronèse ...) avec les listes envoyées par van Gogh à Théo, qui achetait à Paris chez le Père Tanguy, chez Tasset ou chez Lhote, les tubes qu'il envoyait ensuite à son frère, avec les

rouleaux de toile. Les micro-prélèvements nous étant interdits sur cette œuvre classée « *trésor national* », les analyses non-destructives faites en microfluorescence X démontrent qu'il s'agissait bien des couleurs citées dans les listes, toutes présentes, d'ailleurs, sur le marché en 1890. Pendant ce temps, à la loupe binoculaire, en examinant aussi la toile au MEB, le microscope électronique à balayage, J.-P. Rioux détecte, en la comparant aux autres toiles peintes à Auvers, les mêmes fibres de lin, dans ce tissage en armure de 12 fils de trame sur 18 fils de chaîne au cm². Il interprète les semis trouvés par les radiologues, ces petits points blancs au croisement des fils, incrustations d'une préparation blanche industrielle appliquée sur cette toile absorbante, un blanc de plomb mélangé avec une charge de sulfate de baryum, préparation analogue aux autres préparations examinées sur les toiles de l'artiste.

Nous avons eu l'autorisation de désencadrer les tableaux venus d'Orsay : la partie cachée par le cadre et protégée de la lumière est plus vive dans les roses. On identifia le fameux Rose Géranium que van Gogh affectionnait tant et qu'il commandait en grandes quantités car il était bon marché. Mais cette couleur fugace a blanchi dans la partie visible de la toile, restant intacte sous le cadre. Ce même rose se retrouve dans tous les van Gogh d'Orsay et dans le *Jardin*, alors que ses amis plus fortunés utilisaient des couleurs plus chères et de meilleure qualité. Gachet ayant légué, avec la palette et des pinceaux de l'artiste, quelques-uns de ses tubes, dont celui du fameux Rose Géranium venu de chez Tasset, notre chimiste en identifia la même composition dans le tube et sur la toile. Sa présence et sa décoloration avaient également été constatées à Bâle par P. Cadourin, directeur de l'atelier de restauration du musée, sur le fameux *Portrait de M^{elle} Gachet*.

Les photographies des bords des toiles, cloués sur les châssis, montrent les bandes irrégulièrement trouées par les semences qui tendent la toile, formant des guirlandes de tension semblables dans le *Jardin* et les autres toiles d'Auvers, clouages révélateurs des pratiques de Vincent commentées dans ses lettres. Partant sur le motif à cinq heures du matin avec son léger chevalet de campagne, il tendait la toile sur le châssis avec peu de clous, afin de pouvoir, en rentrant à l'auberge au coucher du soleil, la déclouer avec facilité pour la fixer sommairement sur le mur de sa chambre puis terminer sa peinture à la lumière d'une lampe à pétrole ou d'une chandelle jusqu'à neuf heures. Vincent laissait sécher ensuite au mur cette peinture épaisse et, disposant de peu de place, déclouait la toile devenue sèche, l'installait sous son lit, empilée sur celles des jours précédents, avant de la rouler et de l'expédier à Théo par le train. Celui-ci fixait alors convenablement chacune des peintures sur un châssis, les tendant avec des semences clouées en ligne avec régularité, avant de les encadrer pour les présenter dans sa galerie parisienne.

Nous venions de détecter une nouvelle particularité spécifique à l'artiste : plusieurs sortes de « trous sauvages » et irréguliers, peu nombreux, entourés, sur les quatre bordures, par le clouage définitif, traditionnel, linéaire et bien régulier. On retrouve ce clouage sur chaque œuvre peinte à Auvers.

La composition japonisante par sa vision plongeante dans le paysage n'obéit pas aux règles convenues de notre perspective, construite sur des obliques disposées en éventail à partir des deux coins supérieurs. Elles délimitent plusieurs zones dans ce décor ordonné, les parterres, les arbustes, les massifs de fleurs, le gravier, chacun traité par les touches différentes, rapides, orientées d'un artiste droitier, distribution de l'espace que van Gogh, collectionneur d'estampes japonaises, baptisait *une composition très voulue* lorsqu'il s'éloignait de l'observation plus traditionnelle du motif.

Les touches de tons complémentaires sont parfois posées d'un seul coup de pinceau, après avoir été cueillies l'une après l'autre sur la palette. (Ces touches « marbrées » se retrouvent aussi dans une petite toile offerte au médecin, *Le Jardin du Dr Gachet*). Des touches ponctuelles, claires, dans le gravier des allées, en bâtonnets dans la partie haute, plus sombre, des feuillages, rythment des espaces bien délimités, un puits, sur le côté droit, apportant l'unique verticale, vert sombre.

L'examen à la loupe binoculaire des touches ponctuelles de l'artiste, également agrandies par des micros et des macrophotographies était également révélateur. Très différentes des touches exclusivement hachurées des deux époques précédentes à St Rémy et à Arles, elles présentent un point commun : les associations de couleurs pures complémentaires chères à Seurat et à Signac, comme ce dernier l'avait décrit dans son ouvrage théorique de 1896, *D'Eugène Delacroix au Néo-impressionnisme*, appliquant les théories de Chevreul sur les contrastes simultanés de couleurs pures, aux touches proportionnées à la dimension du tableau et à la perspective. Vincent appliquait cette révolution picturale à sa manière, s'aidant de petits écheveaux de laine contrastés de sa fabrication, qu'il emportait dans sa boîte avec ses tubes, pour inspirer ses assemblages de couleurs, toujours posés avec rapidité, dans un état d'enthousiasme, voire d'exaltation : « *Je travaille comme un possédé* », écrivait-il alors à Théo. Il avait montré ses toiles récentes à Signac, lorsque celui-ci lui avait rendu visite à l'asile de St Rémy, en 1889 et lui avait offert une petite nature morte de poissons.

A Auvers, même usage de ces contrastes simultanés posés à coups de pinceau rapides, présents dans les vues du village et dans les portraits, comme celui de *M^{elle} Gachet*, indiscutable, et de longue date entré dans les collections du Musée de Bâle, abondamment commenté dans une lettre de Vincent, toile que nous faisons venir à Paris pour mettre un terme à une autre querelle : celle de la touche pointilliste de cette dernière période, mise en doute lors du procès par les détracteurs du *Jardin*.

Le portrait de *Melle Gachet au piano* faisait bien la preuve de leur erreur car cette toile composée en hauteur, sur un double carré de 100 cm sur 50 cm, présente au-dessus d'un sol peint de touches complémentaires en bâtonnets, sur toute la tapisserie du fond, des touches pointillistes évidentes, et nous constatons aussi des pigments semblables, sur la même toile de lin, de même armure de 12 fils sur 18 fils, tendue par un triple clouage identique sur les quatre bordures.

Un nouveau détail nous frappait : les petites touches rapprochées en pleine pâte terminées chacune par une crête arrondie en virgule, sorte de petite houppe provoquée par la facture rapide du peintre. Ces crêtes séchant moins vite que le reste de la toile, lors de l'empilage de celles-ci, assez lourdement chargées de couleurs, sous le lit, sont légèrement incrustées par l'envers de la toile nue qui les recouvre. Elles laissent apparaître, sur les macrophotographies, l'empreinte légère de l'envers de la toile posée dessus, qui s'incruste sur les crêtes encore tendres du dessous. On décèle sur cette empreinte la marque en creux de 12 fils sur 18, et on en compte plus d'une quarantaine sur le *Jardin*. A New York, une ultime vérification sur les van Gogh d'Auvers au Metropolitan Museum et au Moma, me permet d'en compter de nombreuses autres sur les toiles de l'artiste.

Cette découverte est une nouvelle particularité spécifique de l'artiste, bien involontaire, inconnue de ses copistes, de ses faussaires, présente sur de nombreuses toiles d'Auvers.

Toutes ? C'était alors difficile à prouver à cause de l'impossible confrontation avec les van Gogh du Musée d'Amsterdam, invisibles pendant les travaux de réfection de cet établissement à cette époque.

Nous avons réuni suffisamment de preuves pour écarter les doutes, les dix œuvres peintes à Auvers comparées au *Jardin* ont bien toutes les mêmes caractéristiques. Et de plusieurs d'entre elles, il n'est pas question dans la correspondance de Vincent à Théo. Certes, *Le Jardin* n'est pas l'un des chefs d'œuvre de l'artiste, un peintre n'en fait pas tous les jours. Mais le tableau est bien de sa main et il peut être catalogué avec l'ensemble des peintures des derniers jours de sa vie, à laquelle il souhaita mettre fin le 27 juillet 1890 à 37 ans, veillé ensuite pendant deux jours d'agonie par le Dr Gachet.

Vincent Van Gogh est enterré à Auvers-sur-Oise, où le rejoindra en 1914 dans la même tombe son frère Théo, mort six mois après lui, qui s'était lié d'amitié avec le Dr Gachet. Sa veuve, Johanna van Gogh, prêtera en 1909 la peinture du *Jardin* à la galerie Bernheim-Jeune, pour la première rétrospective de l'artiste. La toile, entrée ensuite dans la collection Cassirer, passa plus tard de mains en mains sous différents titres (*Le Jardin*, *Le Jardin au parterre...*) comme le prouvera Anne Distel.

Les 275 toiles peintes par Vincent van Gogh pendant sa courte carrière – il n'en vendit qu'une seule de son vivant – marquent l'histoire de l'art moderne, sont l'honneur des musées du monde entier d'Amsterdam à Hiroshima, et sont accrochées dans les plus grandes collections. Elles atteignent des sommets lorsqu'elles passent en vente et déchaînent souvent les passions.

Ainsi le collectionneur japonais qui avait acquis pour 450 millions de francs en 1990 l'une de deux versions du *Portrait du Docteur Gachet* a disparu avec lui, ayant souhaité par testament, être enterré avec la peinture dont il ne pouvait tolérer d'être séparé dans sa dernière demeure.

Quant au *Jardin à Auvers-sur -Oise*, il fut mis au repos quelques temps, puis se refit une virginité au milieu des autres toiles de l'artiste, lors d'une exposition récente au musée des Beaux-arts de Bâle, où il fit bonne figure sans plus être mis en doute.

A l'abri des querelles juridiques et mercantiles, nous avons pu mener notre enquête tranquillement, à vingt mètres sous terre, en équipe, l'argumentant grâce au croisement de la science et de l'histoire de l'art qui nous permit d'apporter chacun notre pièce à ce puzzle passionnant.

Peut-être, redoutant désormais le feu des enchères, fera-t-il enfin un jour l'objet d'une dation ?

© D.G. et C2RMF . Juin 2013