

Vincent et moi

un film de Michael Rubbo



Dossier
pédagogique

ECRAN LARGE
SUR TABLEAU NOIR

Centre culturel
LES GRIGNOUX

Sommaire

- la vie et l'œuvre de **Vincent Van Gogh** :
son itinéraire de peintre
le destin de son œuvre après sa mort
- le métier de **peintre** :
le tableau et ses matériaux
la création des formes
- le **marché** de la peinture :
à quoi tient le prix d'un tableau
galeries et ventes publiques
la conservation du patrimoine

Un dossier pédagogique réalisé par le Centre Culturel les Grignoux

ECRAN LARGE
SUR TABLEAU NOIR

Vinciane Fonck

VINCENT ET MOI

un film de Michael Rubbo

Écran large sur tableau noir

« Écran large sur tableau noir » est une collection de dossiers pédagogiques, mais c'est aussi une **programmation de films** à destination du public des élèves et des enseignants.

Chaque année, les cinémas participant à « Écran large sur tableau noir » proposent, en matinées scolaires, un vaste **programme de films de qualité** que les élèves, du maternel au supérieur, peuvent découvrir pour un prix modique avec leurs professeurs. Ces films sont retenus à la fois pour leur caractère accessible à un large public d'enfants et d'adolescents et pour la richesse de leur mise en scène ou l'intérêt des thèmes qu'ils abordent.

Les enseignants qui participent à ces matinées avec leurs élèves se voient remettre gratuitement un dossier pédagogique « Écran large sur tableau noir » sur le film choisi.

Pour la saison 2006-07, les cinémas participant à « Écran large sur tableau noir » sont les suivants :

À **Liège**, les projections ont lieu au cinéma **Le Parc**, 22, rue Carpay, 4020 Liège-Droixhe ou au cinéma **Churchill**, 20, rue du Mouton Blanc, 4000 Liège. Réservation et renseignements au (0)4 222 27 78.

À **Amay**, les projections ont lieu au cinéma **Les Variétés**, 2, rue Entre deux Tours, 4540 Amay. Réservation et renseignements au **Centre Culturel d'Amay** au (0)85 31 24 46.

À **Bastogne**, les projections ont lieu au cinéma **L'Écran**, 195, rue du Sablon, 6600 Bastogne. Réservation et renseignements au **Centre Culturel de Bastogne** au (0)61 21 65 30.

À **Bruxelles**, les projections ont lieu à l'**Arenberg-Galleries**, Galerie de la Reine, 26, 1000 Bruxelles et au **Flagey**, rue du Belvédère, 25, 1050 Bruxelles. Réservation et renseignements au (0)2 514 35 02.

À **Charleroi**, les projections ont lieu à l'**Espace Paradiso** du cinéma **Marignan**, 53, boulevard Tirou, 6000 Charleroi. Réservation et renseignements au (0)71 31 44 80. Ainsi qu'au cinéma **Le Parc**, 58 rue de Montigny, 6000 Charleroi. Réservation et renseignements au (0)71 31 71 47.

À **Durbuy**, les projections ont lieu au **Foyer culturel**, Grand' Rue 40 A, 6940 Barvaux. Réservation et renseignements au (0)86 21 98 71.

À **Gembloux**, les projections ont lieu au cinéma **Royal**, 55b rue du Moulin, 5030 Gembloux. Réservation et renseignements au **Centre culturel** au 081 61 38 38.

À **Huy**, les projections ont lieu au **Centre culturel de l'Arrondissement de Huy**, avenue Delchambre, 7a, 4500 Huy. Réservation et renseignements au (0)85 23 53 18.

À **La Louvière**, les projections ont lieu au cinéma **Stuart**, 16, rue Sylvain Guyaux, 7100 La Louvière. Réservation et renseignements au **Centre Culturel régional du Centre** au (0)64 21 51 21.

À **Marche**, les projections ont lieu au cinéma **L'Écran**, place de l'Étang, 6900 Marche-en-Famenne. Réservation et renseignement à **Cinémarche** au (0)84 31 46 89.

À **Mons**, les projections ont lieu au cinéma **Plaza Art**, 12, rue de Nimy, 7000 Mons. Réservation et renseignements au (0)65 35 15 44.

À **Namur**, les projections ont lieu au cinéma **Forum**, rue du Belvédère, 41, 5000 Namur. Réservation et renseignements au (0)81 73 64 69.

À **Tournai**, les projections ont lieu à **Imagix**, 60 boulevard Delwart, 7500 Tournai. Réservation et renseignements à la **Maison de la Culture** (Bruno Delmotte : primaire ; Valentin Huvenne : secondaire) au (0)69 25 30 80.

À **Verviers**, les projections ont lieu au cinéma **Movie West**, boulevard des Gérardchamps, 4800 Verviers. Réservation et renseignements au (0)87 53 93 60 ou (0)473 31 08 58 (Albert d'Affnay).

À **Welkenraedt**, les projections ont lieu au **Centre culturel**, 10 rue Grétry, 4840, Welkenraedt. Réservation et renseignements au 087 89 91 72.

À **Cowin** et **Libramont**, les projections sont organisées par **Écrans de Wallonie**. Réservation et renseignements au (0)61 61 29 89.

« Écran large sur tableau noir » est une manifestation organisée par le centre culturel Les Grignoux (Liège)

Table des matières

| | |
|--|----|
| PRÉSENTATION | 5 |
| Première partie : VAN GOGH : SA VIE, SON ŒUVRE..... | 7 |
| A. Qui était Van Gogh avant de devenir peintre ? | 9 |
| B. Itinéraire d'un peintre..... | 13 |
| 1. Les débuts de sa carrière d'artiste..... | 13 |
| 2. La période hollandaise..... | 13 |
| 3. Première transition : Anvers | 19 |
| 4. Deuxième transition : Paris..... | 19 |
| 5. Arles | 23 |
| 6. Saint-Rémy | 29 |
| 7. Auvers-sur-Oise | 31 |
| C. Qu'est devenue l'œuvre de Van Gogh après sa mort ?..... | 32 |
| D. Les peintres et mouvements picturaux qui ont influencé Van Gogh..... | 34 |
| 1. Rembrandt et Delacroix : la découverte de la lumière et de la couleur..... | 35 |
| a. Rembrandt | 35 |
| b. Delacroix..... | 35 |
| 2. Van Gogh et les peintres réalistes : chercher à rendre des types sociaux..... | 36 |
| 3. L'Impressionnisme : la conquête de la peinture claire..... | 37 |
| 4. L'influence de Gauguin | 38 |
| annexes..... | 39 |
| La peinture : quelques notions plus techniques | 39 |
| A. L'origine du tableau..... | 39 |
| B. Les matériaux | 39 |
| 1. Le support | 39 |
| a. Le bois..... | 40 |
| b. La toile..... | 40 |
| 2. La préparation..... | 40 |
| 3. La couche colorée..... | 40 |
| C. La création des formes..... | 41 |
| 1. La couleur..... | 41 |
| 2. La ligne | 42 |
| 3. La composition | 42 |
| D. Peinture figurative et peinture abstraite..... | 43 |

| | |
|---|----|
| Deuxième partie : LE MARCHÉ DE LA PEINTURE | 45 |
| A. À quoi tient le prix d'un tableau ?..... | 47 |
| 1. Les circonstances extérieures..... | 48 |
| 2. La valeur d'un tableau dépend aussi de ses caractéristiques | 50 |
| a. Pour avoir de la valeur, un tableau doit être authentique | 50 |
| 1) Pourquoi l'amateur de tableaux accorde-t-il tant d'importance à l'authenticité ?..... | 51 |
| 2) Comment établit-on l'authenticité d'un tableau ?..... | 52 |
| 3) La pratique du faux | 54 |
| b. La valeur d'un tableau dépend aussi de la renommée de son auteur | 55 |
| c. Les autres facteurs qui influencent le prix d'un tableau | 59 |
| B. Comment fonctionne le marché de la peinture ?..... | 60 |
| 1. Le marché en galeries | 60 |
| 2. Le marché en ventes publiques | 62 |
| 3. Le rôle des experts et des « mandarins » | 62 |
| 4. La conservation du patrimoine..... | 63 |

PRÉSENTATION

Vincent et moi de Michael Rubbo (Québec, 1991, 1 h 35) est un film pour enfants qui narre les aventures de Jo, une jeune adolescente d'aujourd'hui passionnée de peinture et embarquée malgré elle dans une étrange histoire de faussaires. Ce film est ainsi l'occasion de découvrir la vie et l'oeuvre d'un peintre exceptionnel : Vincent Van Gogh.

Prolongeant le contenu du film, ce dossier à vocation essentiellement pédagogique est structuré en deux grandes parties.

La première, qui présente les moments importants de la vie de Van Gogh, vise à concrétiser au maximum une destinée peu ordinaire, marquée par la pauvreté, la solitude, la souffrance, et surtout le génie. Chaque étape dans l'évolution de l'art de ce peintre sera ainsi illustrée de reproductions de tableaux et d'extraits de lettres envoyées à son frère Théo. Van Gogh compte en effet parmi les rares peintres à avoir traduit par des mots ce qu'il cherchait à rendre par l'art. Mis à part ces commentaires sur ses intentions picturales, les lettres choisies témoignent aussi de sa vision personnelle de la vie et de l'art, tout en apportant quelques précisions sur ses techniques de travail.

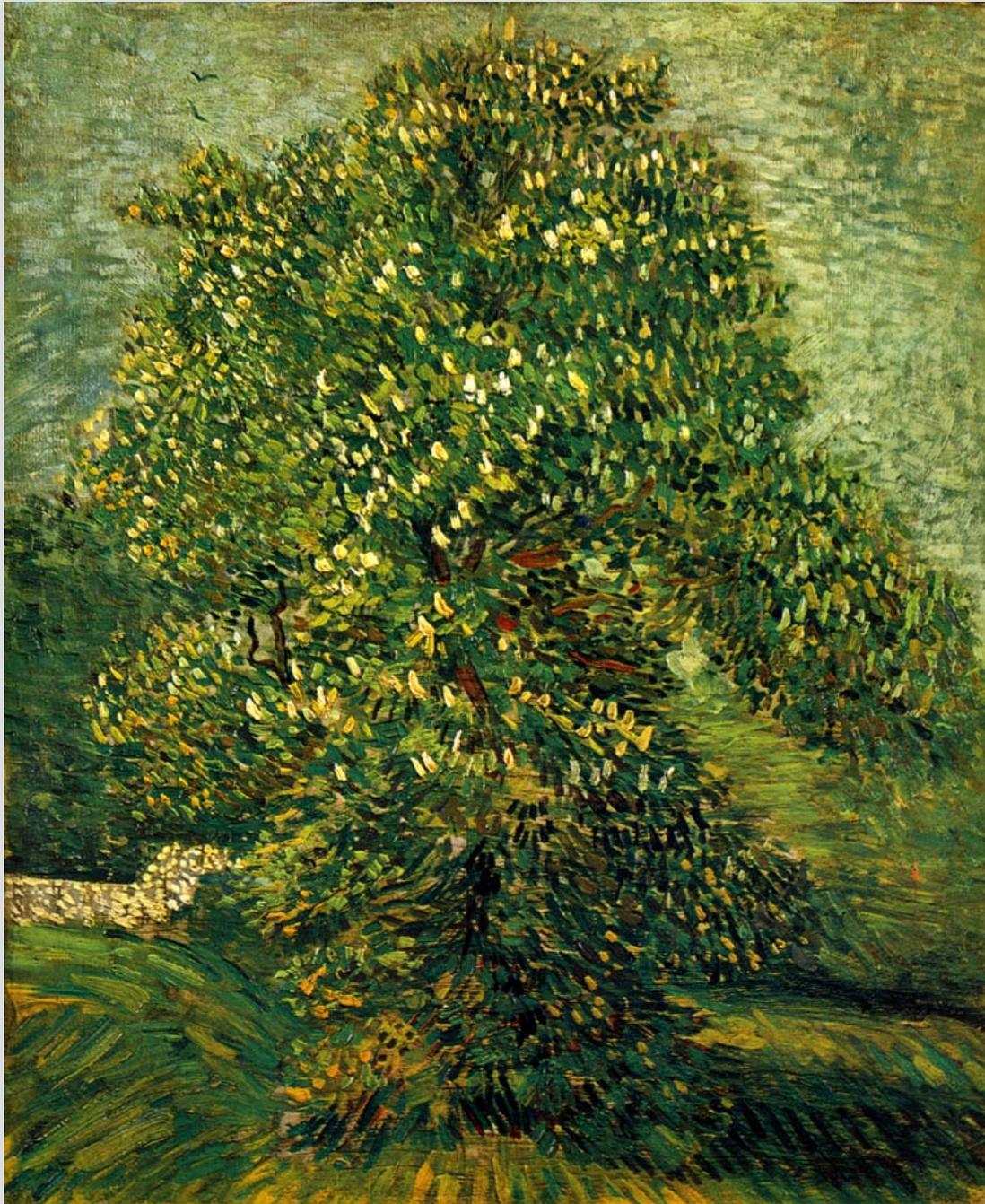
Toujours dans le même souci d'éviter l'abstraction, le premier chapitre livre ensuite quelques détails sur les écoles picturales ou peintres qui ont influencé Van Gogh au cours de sa carrière d'artiste : Rembrandt, Delacroix ou les impressionnistes y trouveront ainsi leur place.

Cette première partie sera enfin clôturée par une série d'annexes où seront exposées quelques notions plus techniques, destinées à familiariser l'élève avec les matériaux et divers procédés utilisés en peinture.

Dans la seconde partie, l'on s'attachera d'abord à décrire de manière simplifiée les différents facteurs qui influencent le prix des tableaux, principalement les raisons pour lesquelles l'authenticité revêt autant d'importance aux yeux de l'amateur, puis, de façon succincte, comment fonctionne le marché de la peinture.

Mis à part les articles issus de revues et d'encyclopédies diverses, les principaux documents qui ont servi de base à la rédaction de ce dossier sont les ouvrages suivants : P. LEPROHON, *Vincent Van Gogh*, Paris, Chiron-Diffusion, 1986, et F. DURET-ROBERT, *Marchands d'art et faiseurs d'or*, Paris, Belfond, 1991.

PREMIÈRE PARTIE
Van Gogh: sa vie, son œuvre



Le Marronnier en fleurs de Vincent Van Gogh
1887, 56x46 cm

A. Qui était Van Gogh avant de devenir peintre ?

Van Gogh compte aujourd'hui parmi les peintres les plus célèbres et les mieux cotés en bourse. Certaines de ses toiles se vendent à des prix très élevés, de l'ordre de centaines de millions de francs. En 1987, il devient même le peintre le plus cher du monde : à Londres, une société d'assurances japonaise acquiert *Les tournesols* pour près d'un milliard et demi de francs belges, tandis que les *Iris* sont achetés par un homme d'affaires australien à New York, au prix de deux milliards de francs. Incapable d'assumer une telle dépense, ce dernier sera contraint de revendre le tableau à un musée californien pour une somme plus importante encore !

Or de son vivant, Van Gogh a toujours mené une existence très pauvre et démunie. Ce n'est pas le seul artiste à avoir connu une situation semblable. On ne compte plus les écrivains, peintres et musiciens aujourd'hui très célèbres dont la vie a été marquée de périodes très dures : manque d'argent, manque d'estime et de reconnaissance, isolement, etc.

Van Gogh fait donc partie de ces artistes maudits dont le talent n'a été reconnu et apprécié que bien des années après sa mort.

Issu d'une famille bourgeoise hollandaise, il naît le 30 mars 1853 à Groot-Zundert, un petit village du Brabant, à la frontière entre la Belgique et la Hollande. Il vient au monde un an après la naissance d'un frère mort-né.

Certains biographes expliquent par là le caractère excessif et tourmenté du peintre, qui aurait été conçu alors que ses parents étaient encore profondément marqués par la douleur. Il aurait toujours été l'autre, celui qui remplace. Il aura par la suite trois sœurs et deux frères dont Théodore, surnommé Théo, qui jouera un rôle capital dans la vie de Vincent, en lui apportant soutien psychologique, encouragements et aide financière. La correspondance qu'ont entretenue les deux frères regroupe plus de 700 lettres et constitue un document très important pour qui désire percevoir qui était l'homme, l'artiste et comprendre ses conceptions de la vie et de l'art.

Très tôt dans son enfance, Van Gogh manifeste un goût prononcé pour la nature, la solitude, l'indépendance, la rêverie. Il passe son temps à parcourir la campagne hollandaise, y découvre la vie pénible des paysans et surtout un profond **sentiment de l'espace**, qui se marquera très fort par la suite dans la plupart de ses paysages.

À l'âge de 16 ans, il quitte son village natal et s'installe à La Haye, pour travailler à la Galerie Goupil. C'est là-bas, parmi les reproductions de tableaux, qu'il découvrira l'art et la peinture.

Affecté successivement dans les succursales de Londres et de Paris, il visite avec intérêt des musées, dont le Louvre et le Luxembourg. Il se familiarise avec les grands



Autoportrait à l'oreille coupée de Vincent Van Gogh
1889, 60x49 cm

maîtres de la peinture, particulièrement les peintres hollandais; parmi ceux-ci : Rembrandt¹, qu'il admire beaucoup et dont il subira l'influence.

Lassé de ce milieu où l'on n'accorde à l'art qu'une valeur marchande, il décide de s'investir dans l'enseignement. Selon ses souhaits, il obtient une place de professeur de français au pensionnat de Ramsgate, en Angleterre. Cependant, plongé dans la misère des faubourgs, il renonce très vite à ses ambitions et aspire à devenir prédicateur. Dès juillet 1876, il entre au service d'un pasteur. Chargé d'effectuer des tournées, il rencontre ouvriers et paysans, rend visite aux malades... Il mène une existence extrêmement austère et sa vocation s'affirme.

Ce choix le conduira à Amsterdam où, durant un peu plus d'un an, il suivra des cours de théologie. Mais l'étude, la méditation et la prière contrarient son tempérament impulsif.

Pressé d'agir et découragé par la longueur des études (qui devaient durer cinq ans), il se rend à Bruxelles, où il obtient une place d'évangéliste.

Comme à Londres et à Amsterdam, c'est l'aspect lugubre, sinistre et misérable des quartiers pauvres qui retiendra son attention. À sa requête, il est affecté dans le Borinage (la région de Mons); il tente d'y concrétiser au maximum son idéal : satisfaire les besoins des autres, soulager leurs souffrances. Tout en partageant la vie misérable et harassante des mineurs, Van Gogh continue à dessiner; il fixe les différents aspects du village, les silhouettes des ouvriers...

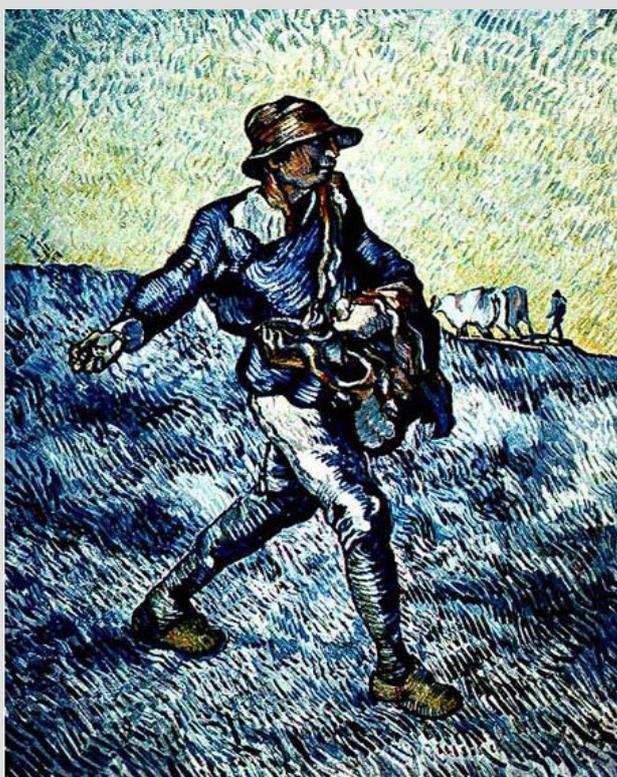
Ses excès de zèle finiront par inquiéter l'Eglise qui, au terme des six mois d'essai, ne renouvellera pas son contrat. Tout s'écroule d'un coup autour de lui : même son amitié avec Théo va se détériorer. Toujours imprégné d'un sentiment religieux, il décide alors de se consacrer à l'art. Son thème principal sera **l'homme** : il cherchera désormais à apporter le réconfort et l'espérance par le dessin et la peinture.



L'homme à la pipe de Vincent Van Gogh
1889, 51 x 45 cm

1 Tous les termes suivis d'un astérisque seront définis plus amplement dans le paragraphe « Les peintres et mouvements picturaux qui ont influencé Van Gogh » (page 34 de ce dossier).

Dès le tout début de sa carrière, on repère déjà chez Van Gogh le thème du *SemEUR*, thème fondamental qui marquera toute son œuvre, qui en constituera le fil conducteur. Le geste a évidemment une valeur symbolique, une signification profonde définie ainsi par le peintre, alors qu'il est au terme de sa vie : « Je sens tellement que l'histoire des gens est comme l'histoire du blé, si on n'est pas semé en terre pour y germer, qu'est-ce que ça fait, on est moulu pour devenir du pain ».



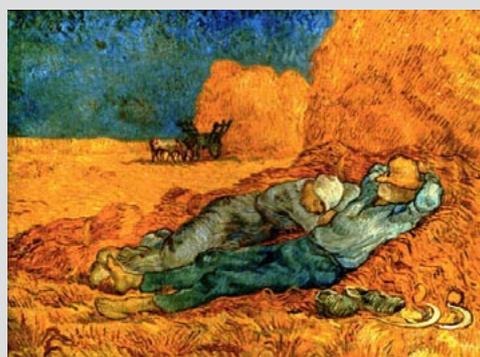
Ci dessus, *Le sémEUR* de Vincent Van Gogh d'après Millet.



Le sémEUR de Millet (1851)

Je ne connais pas de meilleure définition du mot art que celle-ci : « L'art c'est l'homme ajouté à la nature », la nature, la réalité, la vérité, mais avec une signification, avec une conception, avec un caractère que l'artiste fait ressortir et auxquels il donne de l'expression, « qu'il dégage », qu'il démêle, affranchit, enlumine. (Vincent VAN GOGH, Lettres à son frère Théo)

Ci-dessous, *La Méridienne* de Jean-François Millet (1866) et, à droite, *La Sieste* de Van Gogh (1889-1890)



B. Itinéraire d'un peintre

1. Les débuts de sa carrière d'artiste

En 1880, Van Gogh entame donc sa carrière d'artiste. Il est alors âgé de 27 ans et vit chez un mineur, à Cuesmes.

Mais malgré les tourments que lui cause l'aspect financier de sa nouvelle vocation, il s'y consacre totalement. Ses premiers dessins, assez maladroits, traduisent l'effort pour rendre le **mouvement**, la vie. Il choisit ses modèles parmi les paysans, les mineurs, les montrant le plus souvent accablés par leur tâche.

Par la suite, conscient de la nécessité de travailler avec des professionnels, de rencontrer d'autres artistes, de revoir des tableaux, il retourne à Bruxelles, cette fois pour y reprendre des études : c'est, pour lui, le début d'une existence très dure. Cependant, cette extrême pauvreté, qui caractérisera d'ailleurs toute la seconde partie de sa vie, ne sera jamais un obstacle à sa volonté de poursuivre son œuvre; au contraire, elle en constituera presque le ferment.

L'art représentera toujours pour Van Gogh non un délasserment, mais un **travail**, nécessitant un effort constant, une sorte de mission qui ne lui laissera aucun répit.

2. La période hollandaise

Au mois d'avril 1881, il retourne chez ses parents, alors installés à Etten, en Hollande. Il consacre l'essentiel de son temps à dessiner des paysages, des portraits de bûcherons, de paysans. Les thèmes du Semeur et du Vieillard reviennent régulièrement.

C'est à cette époque qu'il soumettra ses premiers travaux au peintre Anton Mauve, un cousin par alliance alors installé à La Haye. Mauve soutiendra et encouragera Van Gogh, mais il émettra aussi à l'égard de son œuvre de nombreuses remarques désobligeantes. Le peintre n'en tiendra cependant pas compte, refusant de se rallier à l'une ou l'autre tendance artistique de l'époque et de suivre les principes d'une école.

Néanmoins, les conseils de Mauve, le soutien de Théo et l'aide financière que ce dernier lui apporte lui permettront de beaucoup progresser. C'est à La Haye qu'il a l'occasion de réaliser ses premières peintures à l'huile. Il peint des paysans et des portraits, au travers desquels il cherche à exprimer « une profonde douleur ».

La peinture est, pour lui, une véritable révélation. La couleur lui apporte une certaine libération, que ne pouvait lui procurer le dessin.

L faut comprendre comment je considère l'art. Pour arriver à la vérité, il faut travailler longtemps et beaucoup. Ce que je veux et ce à quoi je vise est bigrement difficile, et pourtant je ne crois pas viser trop haut. [...]

Soit dans la figure, soit dans le paysage, je voudrais exprimer non pas quelque chose de sentimentalement mélancolique, mais une profonde douleur.

Somme toute, je veux arriver au point qu'on dise de mon œuvre : cet homme sent profondément et cet homme sent délicatement. Malgré ma soi-disant grossièreté, comprends-tu, ou précisément à cause d'elle.

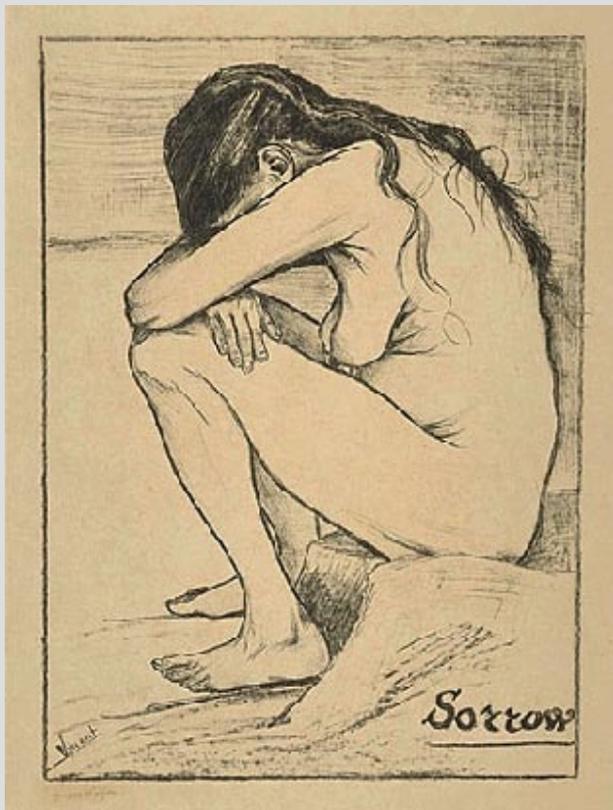
Que suis-je aux yeux de la plupart — une nullité ou un homme excentrique ou désagréable — quelqu'un qui n'a pas de situation dans la société ou qui n'en aura pas, enfin un peu moins que rien.

Bon, suppose qu'il en soit exactement ainsi, alors je voudrais montrer par mon œuvre ce qu'il y a dans le cœur d'un tel excentrique, d'une telle nullité.

C'est mon ambition qui est moins fondée sur la rancœur que sur l'amour « malgré tout », plus fondé sur un sentiment de sérénité que sur la passion. Encore que je sois souvent dans la misère, il y a pourtant en moi une harmonie et une musique calme et pure. Dans la plus pauvre maisonnette, dans le plus sordide petit coin, je vois des tableaux ou des dessins. Et mon esprit va dans cette direction par une poussée irrésistible.

De plus en plus d'autres choses me quittent, et plus elles me quittent, plus rapide devient mon regard pour voir le côté pictural. L'art demande un travail opiniâtre un travail malgré tout et une observation toujours continue.

(Vincent Van Gogh,
Lettres à son frère Théo)



Sorrow de Van Gogh

Alors que de nombreux peintres travaillent d'après leur imagination en reconstituant paysages et portraits de mémoire, Van Gogh, lui, créera toujours d'après des modèles, qu'il choisit parmi les plus démunis. Son but : dégager des **types sociaux**. Pour atteindre ce but, il brosse ses portraits d'un trait ferme et rude, utilisant des tonalités sombres.

À partir de 1882, il découvre aussi l'importance, le rôle de la lumière et porte ses recherches sur le clair-obscur.

Par ailleurs, toujours fidèle à son idéal humanitaire, il recueille une femme enceinte qu'il va prendre entièrement en charge, malgré l'extrême pauvreté où lui-même se trouve plongé. (Cette femme inspirera un portrait très célèbre : *Sorrow*). Cette liaison, qui durera un peu plus d'un an, lui apportera beaucoup de réconfort jusqu'à ce qu'à nouveau la misère le jette dans l'impasse.

Préférant mettre un terme à leur relation, Van Gogh se réfugie dans les terres sauvages de la Drenthe (une province située dans le nord des Pays-Bas). Très vite, il est séduit par l'aspect désolé de cette contrée. Il y ressent de nouvelles impressions, réfléchit beaucoup, entreprend de nouvelles études de paysages. La nature lui apporte le calme et l'apaisement mais suscite aussi chez lui une forte émotion, une exaltation qui le fortifiera dans sa volonté de travailler, tout en l'éloignant davantage des exigences sociales.

Il rentre ensuite dans sa famille installée alors à Nuenen où, après deux ans d'absence, il se retrouve comme un étranger. Accepter gratuitement l'argent de Théo commence à le gêner. Il envisage alors de lui fournir en échange la plus grande partie de son œuvre. Bien qu'il répugne à considérer la peinture comme une marchandise, Van Gogh se rend compte qu'elle seule peut le tirer de la misère et de la dépendance financière qu'il entretient vis-à-vis de ses proches.

De confidant, Théo devient protecteur, qui a ses exigences en tant que marchand d'art : il reproche notamment à son frère les tons sombres de son œuvre, leur côté noir et sinistre. Van Gogh, profondément blessé, n'admettra pas ces critiques et restera fidèle à ses propres conceptions de l'art.

En 1885, après la mort de son père, il compose un tableau qui deviendra célèbre : *Les Mangeurs de pommes de terre*, dans lequel il représente un monde fermé, ténébreux, oppressant; les têtes hagardes qui sortent de l'ombre dégagent une grande puissance dramatique.

Parlant de ce tableau, il précise comment il perçoit la peinture. Pour lui, le vrai peintre ne doit pas travailler comme un photographe, reproduire d'après une analyse fouillée et sèche de la réalité, mais comme il la sent. Pour lui l'essentiel consiste à **transformer** la réalité pour atteindre « la vérité littéraire ».

« 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. » En fait, la **vie** sera le thème fondamental des toiles de Nuenen. Van Gogh cherche à rendre non l'apparence des choses, mais leur **essence**.

J'AI VOULU m'attacher consciencieusement à donner l'idée que ces gens qui, sous la lampe, mangent leurs pommes de terre avec leurs mains, qu'ils mettent dans le plat, ont aussi labouré la terre et que mon tableau exalte donc le travail manuel et la nourriture qu'ils ont eux-mêmes si honnêtement gagnée.

J'ai voulu qu'il fasse penser à une tout autre façon de vivre que la nôtre, gens civilisés. Ainsi je ne désire donc pas du tout que tout le monde le trouve même beau ou bon. Tout l'hiver, j'ai tenu en mains le fil de ce tissu dont je cherchais le modèle définitif et si maintenant c'est devenu un tissu d'aspect rude et grossier, il n'en est pas moins vrai que les fils en ont été choisis avec soin et suivant certaines règles. Et il pourrait bien se faire que ce soit une vraie peinture de paysans. Je sais que c'est cela. Mais que celui qui préfère voir des paysans doux passe outre. Pour ma part, je suis convaincu qu'on obtient à la longue de meilleurs résultats en les peignant dans leur rudesse plutôt qu'en y apportant une jolie convention.

Avec sa jupe et sa camisole bleues, couvertes de poussière et rapiécées, qui sous l'effet du temps, du vent et du soleil ont pris les plus délicates nuances, une fille de ferme est, à mon avis, plus belle qu'une dame; qu'elle mette une toilette de dame, et tout ce qu'il y a de vrai en elle disparaît.

Un paysan est plus beau parmi les champs dans son costume de futaine que lorsqu'il se rend le dimanche à l'église affublé comme un monsieur.

Et de la même manière, on aurait tort, à mon avis, de donner à une peinture de paysans un certain poli conventionnel. Si une peinture de paysans sent le lard, le fumet, l'odeur de pommes de terre, parfait ! Ce n'est pas malsain; si une étable sent le fumier, bon ! c'est à cause de cela que c'est une étable; si les champs ont une odeur de blé mûr ou de pommes de terre ou de guano et de fumier, c'est là justement la santé, surtout pour les citadins.

Par de tels tableaux, ils apprennent quelque chose d'utile. Un tableau de paysans, ça ne doit jamais être parfumé. Je suis curieux si tu trouveras dans le mien quelque chose qui te plaise, je l'espère. Je suis heureux que M. Portier ait dit qu'il veut s'occuper de mes œuvres. De mon côté, j'ai des choses plus importantes que de simples études.

Pour ce qui est de Durand-Ruel, même s'il a estimé que les dessins ne valaient pas lourd, montre-lui ce tableau. Qu'il le trouve mauvais, bon. Mais montre-le-lui quand même, afin qu'il puisse voir que nous mettons de l'énergie dans notre lutte. Tu entendras certainement dire « quelle croûte », prépare-toi à cela comme moi-même j'y suis préparé. Mais nous finirons bien par donner quelque chose de vrai et d'honnête. La peinture de la vie des paysans est une chose sérieuse et, pour ma part, je me reprocherais de ne pas essayer de faire des tableaux de telle façon qu'ils puissent faire réfléchir sérieusement ceux qui réfléchissent sérieusement à l'art et à la vie. (Vincent VAN GOGH, Lettres à son frère Théo)



Les mangeurs de pommes de terre de Vincent Van Gogh (1885)



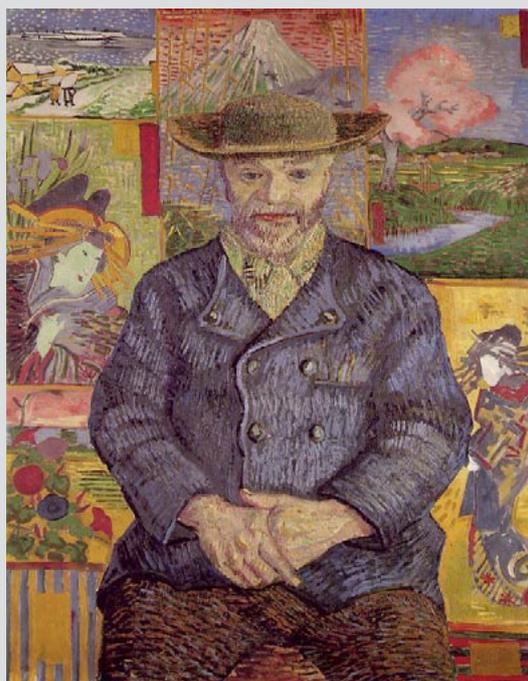
Le travail des champs
de Vincent Van Gogh (1885)

HIER J'AI PEINT quelques études où l'on voit la cathédrale.

Et j'en ai également une petite du parc.

Néanmoins, je préfère peindre les yeux des hommes que les cathédrales, car dans les yeux il y a quelque chose qu'il n'y a pas dans les cathédrales, même si elles sont majestueuses et qu'elles en imposent, l'âme d'un homme, même si c'est un pauvre gueux ou une fille de rue, est plus intéressante à mes yeux.

(Vincent VAN GOGH,
Lettres à son frère Théo)



Portrait du père Tanguy de Vincent Van Gogh (1887-1888)



Portrait de paysan de Vincent Van Gogh (1888)



Joseph-Étienne Roulin de Vincent Van Gogh (1888)

3. Première transition : Anvers

À la fin de son séjour à Nuenen, une transformation s'opère dans l'art de Van Gogh; il franchit en fait une étape décisive. Réfléchissant beaucoup sur le sens et le rôle de la couleur, que lui a fait découvrir Delacroix*, il aspire à une peinture plus constructive. Pour lui, « faire de belles couleurs » est bien supérieur à « copier mécaniquement la nature ».

À la fin de l'année 1885, il quitte Nuenen pour Anvers, où il découvre l'exotisme, la **richesse des coloris** des estampes japonaises. Il y dessine et peint quelques sites, esquisse des portraits de femmes.

À la cathédrale, il découvre Rubens, qu'il trouve superficiel, tout en l'admirant pour son travail sur la couleur. Inscrit à l'Académie, il se montre hostile aux conseils et remarques de ses professeurs. Après quelques semaines de cours, il quitte l'établissement et s'inscrit dans un club où de jeunes artistes peuvent dessiner des modèles le soir; c'est là-bas qu'il brosse quelques-uns de ses meilleurs portraits. Mais il s'astreint à mener une existence très dure. Le moindre argent qu'il reçoit de Théo, il le consacre entièrement à son art : achat de matériel, paiement des modèles... Il mange très peu, boit beaucoup, travaille sans répit. C'est donc épuisé et malade qu'après un séjour de courte durée à Anvers, il rejoint son frère à Paris, au mois de mars 1886.

4. Deuxième transition : Paris

Dès son arrivée à Paris, il fréquente l'atelier Cormon où il rencontre de nombreux peintres, dont Gauguin* et les Impressionnistes*. La couleur devient une passion : il désire « harmoniser la brutalité des extrêmes, essayant de rendre les couleurs intenses ».

L'Impressionnisme est pour lui une nouvelle révélation. L'importance que les peintres rattachés à ce courant confèrent à la lumière et à la couleur l'intéresse vivement. Il peindra à cette époque un grand nombre de toiles de fleurs. Comme à Anvers, les grands thèmes symboliques qu'il affectionne particulièrement, comme le Semeur, disparaissent : on ne trouve alors dans ses toiles aucune trace de participation aux malheurs de l'homme, aucune « réflexion » sur le sens de l'existence.

Cette période, qui sera extrêmement féconde, est en fait une grande période d'expériences et d'innovations. Mais quels que soient les motifs peints, l'essentiel est la **conquête de la peinture claire**. Dès 1888, il se met à travailler par petites touches, après quoi il s'essaye au pointillisme*, puis aux grandes touches. Par ailleurs, il organise des expositions dans les lieux publics, loin des expositions des grands maîtres comme Renoir ou Degas. Ces expositions regroupent les œuvres de ses amis du « Petit Boulevard » : Gauguin, Bernard, Toulouse-Lautrec. Les œuvres qu'il produira à cette époque sont très importantes sur le plan de l'évolution, mais elles manquent de personnalité.

DU POINT DE VUE THÉMATIQUE, *Femme dans un jardin* est marqué par l'influence des Impressionnistes. Ceux-ci aimaient en effet beaucoup peindre des femmes au milieu de jardins, parmi les fleurs. Techniquement, la toile se rattache également à ce courant : on y reconnaît la juxtaposition de touches de tons purs, qui tranche nettement avec la technique antérieure de Van Gogh, qui consistait à mélanger les couleurs sur la palette et qui privilégiait des couleurs beaucoup plus sombres (comme dans *Le Métier à tisser*). La couleur sert ici à suggérer des « impressions » essentiellement colorées au détriment de la finesse du dessin.



Femme dans un jardin de Vincent Van Gogh à Paris (juin-juillet 1887)

Détail du *Marronnier en fleurs* à la technique « impressionniste »

Le métier à tisser de Vincent Van Gogh à Paris 1884)



CES TABLEAUX ont été réalisés suivant la technique néo-impressionniste, qui consiste à peindre par petites touches, par points de tons purs juxtaposés. Ce procédé s'appelle le **pointillisme**.



Intérieur de restaurant de Vincent Van Gogh
(1887)



*Vue de Paris prise de la chambre de Vincent,
rue Lepic de Vincent Van Gogh* (1887)

JE SUIS AINSI toujours entre deux courants d'idées, les premières : les difficultés matérielles, se tourner et se retourner pour se créer une existence, et puis : l'étude de la couleur. J'ai toujours l'espoir de trouver quelque chose là-dedans. Exprimer l'amour de deux amoureux par un mariage de deux complémentaires, leur mélange et leurs oppositions, les vibrations mystérieuses des tons rapprochés.

Exprimer la pensée d'un front par le rayonnement d'un ton clair sur un fond sombre.

Exprimer l'espérance par quelque étoile. L'ardeur d'un être par un rayonnement de soleil couchant. Ce n'est certes pas là du trompe-l'œil réaliste, mais n'est-ce pas une chose réellement existante ?

(Vincent VAN GOGH, *Lettres à son frère Théo*)



Le semeur de Van Gogh (1888, 32 x 40 cm, Van Gogh Museum d'Amsterdam)



Le Semeur de Van Gogh (1888, 73,5 x 93 cm, Fondation E.G. Bührle à Zurich)

5. Arles

En 1888, Van Gogh réalise un vieux rêve : il se rend en Provence, à Arles, où il découvre la lumière, le pays exotique qu'il imaginait.

Les grandes étendues plates de la Crau et de la Camargue sont l'occasion pour lui de retrouver le « sentiment de l'espace » qu'il ressentait déjà dans le Brabant ou la Drenthe. Ses premières toiles représentent des paysages aux couleurs éclatantes, où dominant le bleu et surtout le jaune. « Un soleil, une lumière que faute de mieux je ne peux appeler que jaune, jaune soufre pâle, citron pâle, or. Que c'est beau le jaune ! Et combien je verrai mieux le nord... »

Redevenant fidèle à lui-même, il se détache des divers courants artistiques en vogue à Paris pour produire une œuvre originale, où la lumière et la couleur jouent un rôle capital, participent à l'**expression de l'idée**.

Il s'interroge sur la relation qu'il entretient avec la nature, les êtres, les objets, concentre ses recherches sur la façon de traduire ces rapports par la peinture.

Qu'il s'agisse de portraits ou de paysages, Van Gogh ne peint donc pas des modèles ou des objets, mais ce qu'il y a derrière, ce qu'ils évoquent pour lui : « Il ne faut pas peindre les choses par l'extérieur, mais par le milieu, le noyau ».

Il rêve de faire de sa célèbre « Maison jaune » un lieu d'accueil pour les artistes séduits comme lui par les étés flamboyants du sud. Il y recevra seulement Gauguin, pour qui il éprouve une grande admiration. Subissant l'influence de son ami, Van Gogh modifie une nouvelle fois sa technique : *L'Arlésienne*, par exemple, compte parmi ses plus grandes œuvres : il s'agit du portrait de Madame Ginoux, propriétaire du café de la gare, peint en moins d'une heure d'après un dessin de Gauguin. L'influence de ce dernier est très nette : on y repère tant son trait que sa technique (les grands aplats de couleur).

Fasciné par le « Maître », il s'installe dans un rapport de dépendance qu'il finira par mal supporter : les heurts se font de plus en plus fréquents et, à la veille de Noël, Van Gogh se tranche l'oreille à l'aide d'un rasoir. Ce geste désespéré constitue en quelque sorte l'aveu d'une défaite dont il ne se remettra pas.

Il effectuera un court séjour à l'hôpital, durant lequel il restera très lucide, conscient de sa volonté et de son art. Nulle trace de folie dans ses lettres pas plus que dans sa peinture. Au contraire, les toiles de cette époque traduisent l'apaisement, la sérénité. Sa maladie (épilepsie, selon le diagnostic de l'époque) progressera seulement par crises, qui interrompent périodiquement son travail durant quelques jours.

Entre ces accès, il travaille sans répit, avec le même courage et les mêmes difficultés financières.

Mais ses crises impressionnent beaucoup le voisinage : de nombreux habitants de la région décident alors de signer une pétition pour le faire interner.

DANS MON TABLEAU du Café de nuit, j'ai cherché à exprimer que le café est un endroit où l'on peut se ruiner, devenir fou, commettre des crimes. Enfin j'ai cherché par des contrastes de rose tendre et de rouge sang et lie-de-vin de doux vert Louis XV, et Véronèse, contrastant avec les verts jaunes et les verts bleus durs, tout cela dans une atmosphère de fournaise infernale, de soufre pâle, à exprimer comme la puissance des ténèbres d'un assommoir. Et toutefois sous une apparence de gaieté japonaise et la bonhomie du Tartarin...

(Vincent VAN GOGH, Lettres à son frère Théo)



Le café de nuit (place Lamartine) (1888)

Je viens de terminer une toile qui représente un intérieur de café la nuit éclairé par des lampes. Quelques pauvres rôdeurs de nuit dorment dans un coin. La salle est peinte en rouge et là-dedans sous le gaz le billard vert qui projette une immense ombre sur le plancher. Dans cette toile il y a 6 ou 7 rouges différents depuis le rouge sang jusqu'au rose tendre faisant opposition à autant de verts pâles ou foncés.

Lettre de Vincent van Gogh à sa sœur Wilhelmina van Gogh, Arles, 9 et 16 septembre 1888

ENFIN JE T'ENVOIE un petit croquis pour te donner au moins une idée de la tournure que prend le travail. Car aujourd'hui je m'y suis remis. J'ai encore les yeux fatigués, mais enfin j'avais une nouvelle idée en tête et en voici le croquis. Toujours toile de 30. C'est cette fois-ci ma chambre à coucher tout simplement, seulement la couleur doit ici faire la chose et en donnant par sa simplification un style plus grand aux choses, être suggestive ici du repos ou du sommeil en général.

Enfin la vue du tableau doit reposer la tête ou plutôt l'imagination.

Les murs sont d'un violet pâle. Le sol est à carreaux rouges. Le bois du lit et les chaises sont jaune beurre frais, le drap et les oreillers citron vert très clair.

La couverture rouge écarlate. La fenêtre verte. La table à toilette orangée, la cuvette bleue, les portes lilas.

Et c'est tout — rien dans cette chambre à volets clos. La carrure des meubles doit maintenant encore exprimer le repos inébranlable. Les portraits sur le mur et un miroir et un essuie-mains et quelques vêtements.

Le cadre — comme il n'y a pas de blanc dans le tableau — sera blanc.

[...] Cette chambre à coucher est quelque chose comme cette nature morte des romans parisiens à couvertures jaunes, roses, vertes, tu te rappelles. Mais je crois que la facture en est plus mâle et plus simple.

Pas de pointillé, pas de hachures, rien, des teintes plates mais qui s'harmonisent.

(Vincent VAN GOGH, Lettres à son frère Théo)



*La chambre
de Vincent à
Arles (1888)*

JE SENS en moi jusqu'à en être écrasé moralement et vidé physiquement le besoin de produire, justement parce que je n'ai en somme aucun autre moyen de jamais rentrer dans nos dépenses.

Je n'y puis rien que mes tableaux ne se vendent pas. Le jour viendra cependant où l'on verra que cela vaut plus que le prix de la couleur et de ma vie en somme très maigre, que nous y mettons.

Je n'ai d'autre désir ni autre préoccupation en fait d'argent ou de finances, que d'abord à ne pas avoir des dettes.

Mais mon cher frère ma dette est si grande que, lorsque je l'aurai payée, ce que je pense réussir à faire cependant, le mal de produire des tableaux m'aura pris ma vie entière, et il me semblera ne pas avoir vécu. Il y a seulement que peut-être la production de tableaux me deviendra un peu plus difficile, et quant au nombre il y en aura pas toujours autant.

Que cela ne se vende pas maintenant, cela me donne une angoisse que toi-même en souffres, mais à moi cela me serait — si tu n'en étais pas par trop gêné de ce que je ne rapporte rien — passablement égal.

Mais en finance il me suffit de sentir cette vérité qu'un homme qui vit 50 ans et dépense deux mille par an, dépense cent mille francs et qu'il faut qu'il en rapporte aussi cent mille. Faire mille tableaux à cent francs dans sa vie d'artiste est bien bien bien dur, mais lorsque le tableau est à cent francs... et encore...

notre tâche est par moments bien lourde. Mais il n'y a rien à changer à cela. (Vincent VAN GOGH, *Lettres à son frère Théo*)

Rappelons que ce tableau a été adjugé pour une somme proche du milliard et demi de francs belges, le 30 mars 1987, à la galerie Christie's de Londres.



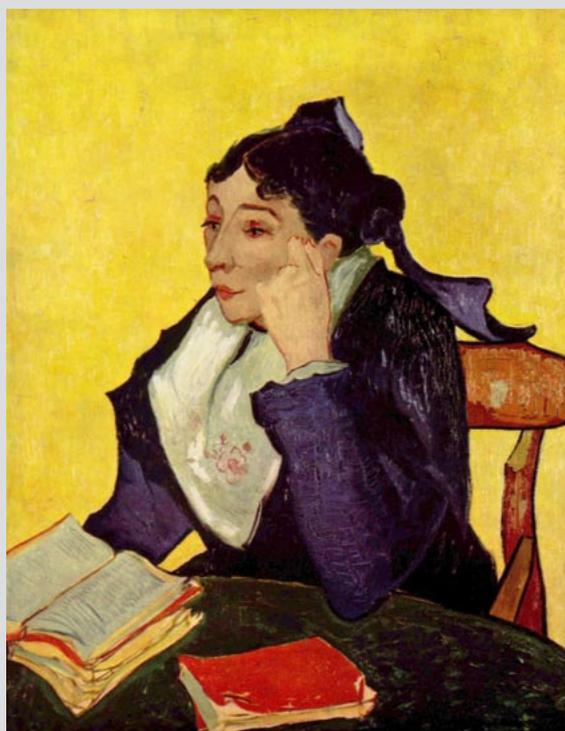
Les Tournesols (1888).

ENSUITE j'ai enfin une Arlésienne, une figure (toile de 30) sabrée dans une heure, fond citron pâle, le visage gris, l'habillement noir, noir, noir, du bleu de Prusse tout cru. Elle s'appuie sur une table verte et est assise dans un fauteuil de bois orangé...

Gauguin tout en travaillant dur ici a toujours la nostalgie des pays chauds. Et voilà c'est incontestable que lorsque l'on viendrait à Java par exemple avec la préoccupation d'y faire de la couleur, on verrait un tas de choses nouvelles. Ensuite dans ces pays plus lumineux, sous le soleil plus fort, l'ombre propre ainsi que l'ombre portée des objets et des figures devient tout autre et est tellement colorée qu'on est tenté à la supprimer tout simplement. Cela arrive déjà ici... (Vincent VAN GOGH, *Lettres à son frère Théo*)



L'Arlésienne.
1888
93 x 74 cm.
Musée d'Orsay à Paris



L'Arlésienne
1888
91.4 x 73.7 cm,
Metropolitan Museum of Art à New York)

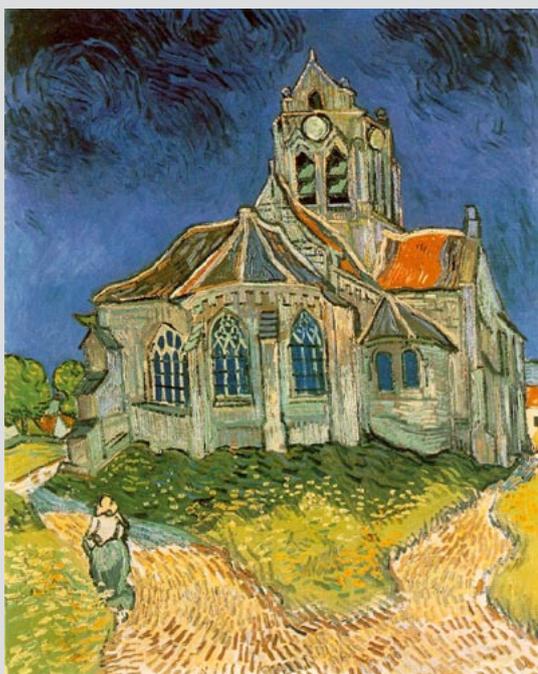
Comme souvent chez Van Gogh, il y a plusieurs versions de ce tableau qui présentent des différences de taille, de couleur ou de composition (voir également page 22, *Le Semeur*).

ON DÉCÈLE dans beaucoup de tableaux un caractère tragique, révélant une âme profondément tourmentée.

Certains paysages, comme *la Nuit Etoilée*, qui font l'objet d'un dessin convulsif, prennent des allures fantastiques, presque irréelles. Et un paysage en apparence plus tranquille comme celui de *L'Église d'Auvers sur Oise* est tordu, déformé, comme soumis à une souffrance intérieure.



La nuit étoilée (1889)



Avec cela j'ai un plus grand tableau de l'église du village — un effet où le bâtiment paraît violacé contre un ciel d'un bleu profond et simple, de cobalt pur, les fenêtres à vitraux paraissent comme des taches bleu d'outremer, le toit est violet et en partie orangé. Sur l'avant-plan un peu de verdure fleurie et du sable ensoleillé rose. C'est encore presque la même chose que les études que je fis à Nuenen de la vieille tour et du cimetière. Seulement à présent la couleur est probablement plus expressive, plus somptueuse. (Vincent VAN GOGH, *Lettre à Wilhelmina van Gogh* [sa sœur], 5 juin 1890)

L'Église d'Auvers-sur-Oise (1890)

6. Saint-Rémy

Le 8 mai 1889, ne se sentant plus capable de vivre seul, Van Gogh décide de son plein gré d'entrer à l'hospice de Saint-Paul de Mausole, un asile pour aliénés situé à Saint-Rémy de Provence.

Il y obtient la permission de peindre : sa chambre, les couloirs, le jardin et même, lorsqu'il sera autorisé à sortir en compagnie d'un gardien, les paysages environnants.

Les couleurs violentes et contrastées qui marquaient les toiles d'Arles font place aux **demi-tons** qu'il utilisait au début de sa carrière.

L'un de ses motifs préférés sera le « champ clôturé » qu'il aperçoit de la fenêtre de sa chambre et qui apparaît un peu comme le symbole de son isolement.

Trois thèmes dominants marqueront en outre l'œuvre de Van Gogh durant son séjour à Saint-Rémy : les champs d'oliviers, les cyprès et les montagnes.

La découverte des cyprès surtout va beaucoup le marquer : « Les cyprès me préoccupent toujours, je voudrais en faire une chose comme les toiles des tournesols, parce que cela m'étonne qu'on ne les ait pas encore faits comme je les vois. C'est beau comme lignes et comme proportions comme un obélisque égyptien. Et le vert est d'une qualité si distinguée. C'est la tache noire dans un paysage ensoleillé, mais elle est une des notes noires les plus intéressantes, les plus difficiles à taper juste, que je puisse imaginer ».

Tandis que les tournesols symbolisaient la lumière et la vie, les cyprès, qu'il représente comme des flammes noires et torturées, symbolisent la douleur et la mort.

Cette étape marquera l'avant-dernier cycle de son évolution. Plus que jamais, la peinture l'aide à exorciser ses angoisses, le protège en quelque sorte. Durant cette période, il copiera aussi beaucoup l'œuvre de Millet, et de Delacroix, qu'il personnalise par la couleur.

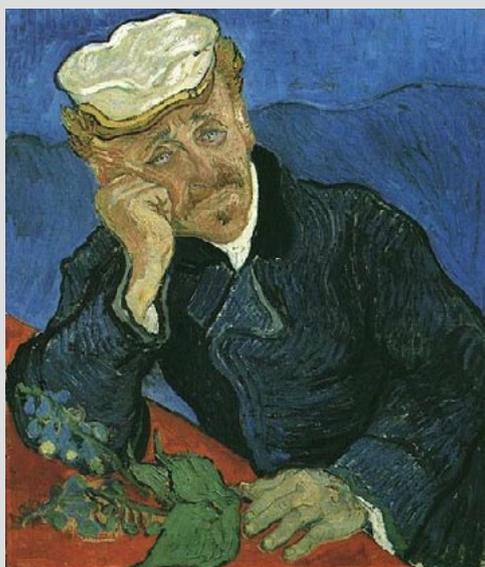
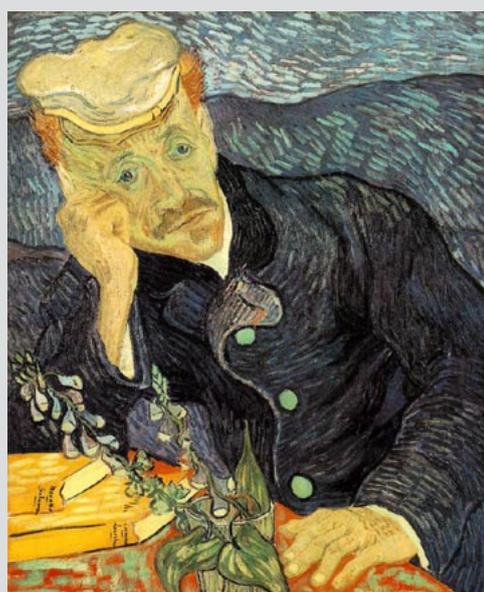
Ces travaux contrastent assez, en ce qu'ils traduisent le calme et l'apaisement, avec ses créations personnelles où son état pathologique apparaît de manière évidente.

Bientôt l'asile, qu'il envisageait au départ comme un refuge, va lui devenir insupportable : la présence des aliénés lui cause une sorte de peur. Il la ressent comme une menace pour sa propre santé mentale. Sur les conseils de son frère, il s'installe à Auvers-sur-Oise, un village près de Pontoise où vit le docteur Gachet, lui-même très sensible aux arts, à la peinture en particulier.



Les premiers pas, d'après Millet.

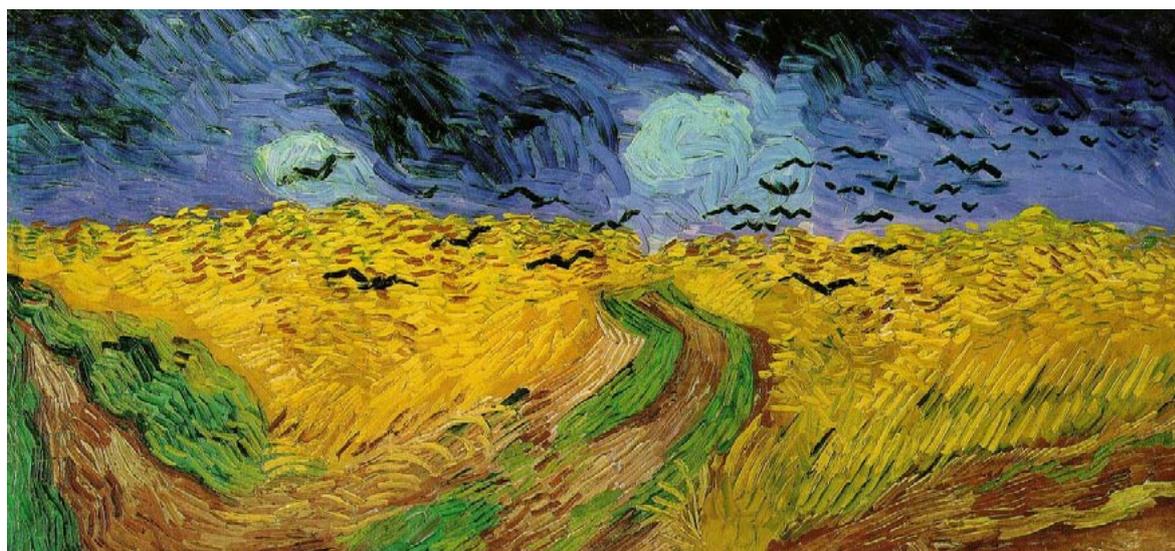
EN copiant une œuvre, Van Gogh estime accomplir un travail d'interprète: « Plus je réfléchis, plus je trouve que cela ait sa raison d'être de chercher à reproduire des choses de Millet, que celui-ci n'a pas eu le temps de peindre à l'huile. Alors travaillant soit sur ses dessins, soit sur les gravures sur bois, c'est pas copier pur et simple que l'on ferait. C'est plutôt traduire dans une autre langue — celle des couleurs — les impressions de clair-obscur en blanc et noir. »

Deux versions du
Portrait du Docteur Gachet (1890)

7. Auvers-sur-Oise

Van Gogh passera à Auvers les trois derniers mois de son existence, s'acharnant à peindre les prés, les rues du village, quelques portraits dont le célèbre portrait du *Docteur Gachet*, « figure raidie par le chagrin » qui attire d'emblée sa sympathie. Le retour à la peinture du nord, amorcé à Saint-Rémy, s'affirme par l'emploi de **tonalités sombres**.

Fasciné par l'immensité des étendues de blé, il y consacra ses dernières toiles. Parmi celles-ci, l'une retiendra particulièrement l'attention de la postérité : il s'agit du célèbre *Champ de blé aux corbeaux*, peut-être sa dernière toile, ce qui a permis à certains critiques de l'envisager comme une prémonition de son prochain suicide. Quoiqu'il en soit, la puissance de ce tableau en fait l'un des plus impressionnants que l'artiste ait peints durant son bref séjour à Auvers. Le 29 juillet 1890, accablé de lassitude, suivant sa logique et son sens de l'absolu, il se suicide. Son frère Théo, qui l'a soutenu et aidé jusqu'aux derniers jours, ne pourra lui survivre. Il connaîtra à son tour une grande période de déséquilibres qui le mèneront à l'internement. Six mois après la mort de Vincent, Théo meurt à son tour, dans un état de complète prostration.



Champ de blés aux corbeaux (1890)

C. Qu'est devenue l'œuvre de Van Gogh après sa mort ?

Durant sa courte carrière d'artiste, qui s'étend de 1880 à 1890, Van Gogh a produit une œuvre très abondante : plus de 1 000 dessins et aquarelles, et près de 900 peintures à l'huile.

Sur l'ensemble de cette œuvre, 145 tableaux seulement sont signés. Apposer sa signature sur un tableau lui paraissait en effet « trop bête ».

De plus, Van Gogh ne signait jamais de son nom mais de son prénom, d'abord par crainte qu'on ne puisse prononcer correctement son nom en français, ensuite parce qu'il refusait d'être assimilé à un « Van Gogh », qui représentait alors une famille de marchands d'art et de pasteurs.

À la mort de Van Gogh, son œuvre se trouvait relativement **peu dispersée**. Très peu de toiles avaient été vendues de son vivant (une, ou peut-être trois). Excepté les échanges de tableaux effectués avec d'autres peintres, comme Gauguin, par exemple, et ceux qu'il avait offerts à ses amis ou ses modèles, le reste de son œuvre était alors groupé à Paris et à Breda. Lorsque Van Gogh quitte Nuenen pour Anvers, en 1885, il laisse chez sa mère l'ensemble de sa production. Or l'année suivante, la famille quitte Nuenen pour Breda où, faute de place, les toiles sont entreposées chez un menuisier. Dix-sept ans plus tard, ce dernier, ayant perdu la famille de vue, se débarrasse des toiles en les cédant à un marchand ambulancier. Deux cents tableaux et des centaines de dessins de la période hollandaise ont été ainsi dispersés au hasard des marchés pour des sommes dérisoires.

Quant aux œuvres postérieures à 1886, nous savons que Van Gogh les envoyait régulièrement à Théo. Après la mort des deux frères, en 1891, l'épouse de Théo décide de céder à la brocante deux à trois cents tableaux.

Ainsi à la fin du siècle passé, plus de la moitié de l'œuvre de Van Gogh se trouvait répandue en France et en Hollande.

Mais peu à peu la valeur du peintre commence à être reconnue.

Dès le début du siècle, les expositions se multiplient, notamment à Paris et à Amsterdam.

La critique commence à découvrir l'importance des travaux de Van Gogh, dont il devient indispensable d'établir l'inventaire.

En s'appuyant sur la correspondance de Vincent et de Théo, Jacob Baart de La Faille, docteur en droit, entreprend de définir et de classer l'œuvre. Cet ouvrage, qui a servi de référence durant de nombreuses années, n'a été publié qu'en 1928, c'est-à-dire 38 ans après la mort du peintre !

En 1970, après dix années de travail, une équipe de spécialistes publie un nouveau catalogue, qui sera édité en langue anglaise à Amsterdam : *The works of Vincent*

Van Gogh. Ce dernier, qui comporte les reproductions de la totalité des peintures et dessins, constitue actuellement le document de base essentiel pour l'étude de l'art de Van Gogh.

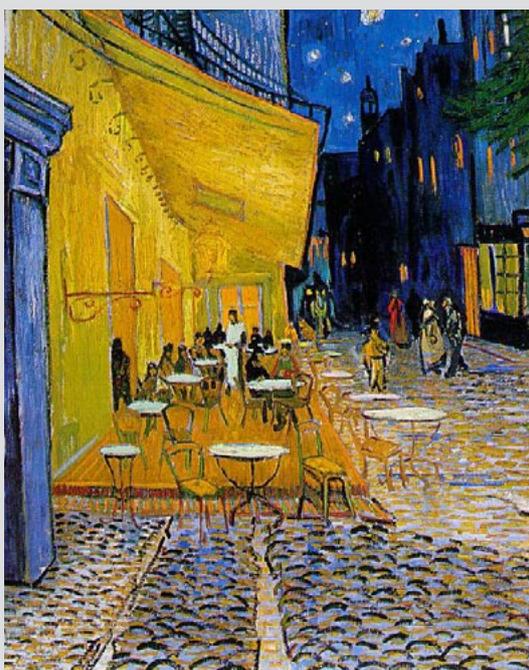
Deux collections publiques regroupent aujourd'hui la majeure partie de l'œuvre de Van Gogh :

— la collection de Kröller-Müller à Oterloo (93 peintures et ± 175 dessins) et celle de la Fondation Vincent Van Gogh à Amsterdam (200 tableaux et ± 450 dessins).

Le reste de l'œuvre se trouve réparti dans les musées et diverses collections privées à travers le monde entier (dans une trentaine de pays), les Pays-Bas ayant perdu un très grand nombre de tableaux, essentiellement au profit des États-Unis.

Quant aux dessins, ils tiennent une place prépondérante surtout dans la première partie de la carrière de Van Gogh. Il dessinera également beaucoup à Saint-Rémy et à Auvers mais seulement des esquisses, des croquis de l'œuvre qu'il se prépare à peindre. Contrairement à ceux réalisés durant la période hollandaise (Etten et surtout La Haye), ces dessins ne constituent donc pas l'œuvre en soi, mais une base de travail. La plus grande partie des dessins sont conservés dans les musées de Hollande.

Il y a déjà plusieurs jours que j'ai commencé cette lettre jusqu'ici et je reprends maintenant. J'ai été interrompu justement par le travail que m'a donné de ces jours-ci un nouveau tableau représentant l'extérieur d'un café le soir. Sur la terrasse il y a de petites figurines de buveurs. Une immense lanterne jaune éclaire la terrasse, la devanture, le trottoir, et projette même une lumière sur les pavés de la rue qui prend une teinte de violet rose. Les pignons des maisons



d'une rue qui file sous le ciel bleu constellé d'étoiles, sont bleu foncé ou violets avec un arbre vert. Voilà un tableau de nuit sans noir, rien qu'avec du beau bleu et du violet et du vert et dans cet entourage la place illuminée se colore de souffre pâle, de citron vert. . Cela m'amuse énormément de peindre la nuit sur place. Autrefois on dessinait et peignait le tableau le jour d'après le dessin. Mais moi je m'en trouve bien de peindre la chose immédiatement.

*Lettre de Vincent van Gogh
à sa sœur Wilhelmina,
Arles, 9 et 16 septembre 1888*

*Terrasse du café le soir, Place du forum, Arles
(1888)*

D. Les peintres et mouvements picturaux qui ont influencé Van Gogh

La peinture de Van Gogh est profondément **originale**. Lorsque l'on regarde l'un de ses tableaux, on reconnaît tout de suite son trait ferme et rude, tantôt heurté, hachuré, tantôt tordu et ondoyant, son emploi typique de la couleur (l'emploi caractéristique du bleu et du jaune, par exemple), sa thématique particulière (ses natures mortes, ses paysages de Provence, ses portraits de paysans...).

Toute sa vie, il s'est attaché à produire une œuvre personnelle et inédite, qui se voulait détachée des grands courants artistiques.

On a souvent dit que Van Gogh peignait dans une sorte de délire créateur proche de la folie, qu'il n'avait sur son œuvre aucun regard extérieur. Or les nombreuses lettres envoyées à Théo témoignent bien au contraire d'une réflexion constante et profonde sur son propre travail, d'un effort tout aussi constant pour atteindre son but : **rendre l'expression par la couleur**.

Cette recherche de l'expression, de l'essence de l'être, des sentiments, surtout de la douleur qui l'habite en fait d'ailleurs le précurseur de la peinture expressionniste, qui se développera au début du 20^{ème} siècle.

Mais s'il reste fidèle à ses conceptions de l'art, Van Gogh n'en subit pas moins, plus ou moins malgré lui, l'influence d'autres peintres à propos desquels il convient de dire quelques mots, à la fois pour bien comprendre l'œuvre de Van Gogh et la replacer dans un contexte artistique spécifique.

L'enseignement qu'il tire, au début de sa carrière de peintre, de la peinture de Rembrandt, qui lui a fait découvrir le clair-obscur, ou de celle de Delacroix, grand peintre coloriste et romantique chez qui il apprécie l'expression des états d'âme, l'emploi de la couleur et les réflexions philosophiques à propos de l'art et de l'existence, cet enseignement orientera de manière décisive sa façon de travailler.

Concernant les thèmes de son œuvre, c'est aux peintres réalistes, ses contemporains, qu'il doit le plus : Daumier, Courbet, et surtout **Millet** qui, comme lui, s'attache à traduire la vie laborieuse des paysans, des plus démunis. Il copiera d'ailleurs beaucoup ses œuvres, en parlera abondamment à Théo dans ses lettres, lui vouant à coup sûr une grande admiration. Son passage à Paris marquera une étape très importante durant laquelle au contact de nombreux peintres, il expérimente les nouvelles techniques de l'Impressionnisme et du Néo-impressionnisme.

Lorsqu'il se rend à Arles, il retrouve la solitude et son processus de création original. Renonçant aux techniques de l'école impressionniste, il livre alors son œuvre la plus personnelle qui restera, avec les toiles de Saint-Rémy et d'Auvers, les toiles les plus connues et les plus appréciées par la postérité.

1. Rembrandt et Delacroix : la découverte de la lumière et de la couleur

a. Rembrandt

Rembrandt est un peintre hollandais du 17^{ème} siècle, surtout connu pour son utilisation remarquable du **clair-obscur**, c'est à dire l'opposition, à l'intérieur d'un même tableau, entre les parties violemment éclairées, et celles qui restent plongées dans l'obscurité. Le contraste entre la lumière et l'ombre crée ainsi une atmosphère mystérieuse, poétique, parfois irréelle. Rembrandt possédait une telle maîtrise du clair-obscur que la lumière semblait jaillir de l'intérieur même des objets et des êtres : le tableau apparaît baigné d'une clarté profondément intime qui noie les formes et les contours. Ce procédé traduisait donc idéalement les états d'âme, les émotions, les drames intérieurs, la gravité... Tout cet aspect de l'œuvre de Rembrandt, caractéristique surtout de sa dernière période de création, a beaucoup fasciné Van Gogh, qui cherchait lui aussi à rendre « une profonde douleur », ce qu'il y a derrière l'apparence de chaque être.



Philosophe en méditation de Rembrandt
(1632)

b. Delacroix

C'est grâce à Théo que Van Gogh découvre Delacroix. Ce dernier apparaît, durant la première moitié du 19^{ème} siècle, comme un **novateur** face aux peintres classiques de l'époque (Ingres et David, pour ne citer que les plus connus).

À cette époque, la peinture académique suscitait l'admiration de tous : la composition des tableaux est digne et sereine, le dessin est net. Derrière une grandeur majestueuse ne transparait aucune passion, aucun sentiment. Bouleversant ces conventions, Delacroix va libérer un **monde poétique**, fait de tourments, de passions, d'angoisses. Ce monde, il le rend par la couleur, une composition dynamique, un dessin qui tente de traduire la mouvance des formes, qui perdent ainsi leur rigidité, leur clarté.

Il désire pénétrer le drame intime de chaque homme, mais c'est finalement son propre drame intérieur, ses désirs, ses passions, ses rêves, qu'il projette dans ses toiles. Bien qu'il conteste cette étiquette, il devient le grand chef de file du **courant romantique**.

Pour lui, l'œuvre d'art ne doit pas être une copie de la réalité, mais le reflet de l'imagination de l'artiste : « le paysage est un état d'âme ». Logiquement, la couleur



Orpheline dans un cimetière
d'Eugène Delacroix (1824)



Le Combat du Giaour et de Hassan
d'Eugène Delacroix (1826)

devient expressive : elle révèle l'âme et ses émotions, ses troubles. Pour lui « la couleur a une force beaucoup plus mystérieuse et peut-être même plus puissante : elle agit, pourrait-on dire, à notre insu ».

Comme Van Gogh, le voyage qu'il effectue dans le sud (Espagne, Maroc, Algérie) en 1832 le marquera beaucoup : lui aussi y découvrira la lumière et un jeu de couleurs éclatantes.

Sa volonté de mettre les âmes à nu, notamment par l'expressivité du trait et de la couleur, marquera beaucoup Van Gogh.

2. Van Gogh et les peintres réalistes : chercher à rendre des types sociaux

L'école réaliste rassemble, vers le milieu du 19^{ème} siècle, trois grands noms qui reviendront souvent dans les propos de Van Gogh : Daumier, qui traduit de manière dramatique la ville et les rues, Courbet, peintre socialiste qui a consacré sa vie à dépeindre la réalité sociale et politique de son temps, et surtout Millet. Ce dernier, chantre de la vie paysanne et laborieuse, décrit dans ses tableaux la réalité quotidienne : on n'y repère nulle volonté de transformer la vérité.



Paysan à la houe
de Jean-François Millet (1863)

Dès 1830, Van Gogh s'installe avec d'autres peintres à Barbizon, non loin de Fontainebleau. Ces paysagistes, soucieux de peindre la nature telle qu'ils la voient et la ressentent, ont formé l'« École de Barbizon ». Cette école, qui n'avait pas de doctrine particulière, influencera Van Gogh, qui y puisera de nombreux thèmes d'inspiration, surtout au début de sa carrière, période fortement marquée, nous l'avons vu, par son intérêt constant pour la misère humaine, son souci de la partager mais aussi de la soulager par la peinture.

3. L'Impressionnisme : la conquête de la peinture claire

L'Impressionnisme est un mouvement pictural qui s'est développé à la fin du 19^{ème} siècle. Il regroupe des artistes comme Monet, Renoir, Sisley et Pissaro qui, opposés à l'art officiel, ont voulu rompre avec les conventions rigides de la peinture appréciée alors dans les milieux mondains.

Ces peintres, qui affirmaient un goût certain pour la modernité tant par leur conception de l'art que par le choix de thèmes nouveaux ou l'emploi de techniques inédites, furent au départ exclus des salons et des grandes expositions.

Le terme d'« impressionnisme » lui-même a d'ailleurs été inventé en 1874 par un journaliste qui désirait se moquer d'une toile exposée par Monet sous le nom « Impression, soleil levant ». Ce surnom, au départ péjoratif, sera néanmoins retenu pour désigner désormais tous les peintres qui, comme Monet (considéré comme le chef de file de ce nouveau mouvement), ont rompu avec la peinture sombre et académique.

Attachés à la **sensation** immédiate, à la **lumière**, au **plein air**, à l'**instant fugitif**, à la **peinture claire**, leur premier objectif sera de quitter l'obscurité des ateliers pour installer leur chevalet dans la nature, en plein air.

La technique des Impressionnistes consistait à **juxtaposer sur la toile des petites touches de couleur pure**, de façon à produire un résultat beaucoup plus lumineux que celui obtenu jusqu'alors par mélange de couleur sur la palette. Avant la mise au point de ce nouveau procédé, pour obtenir du vert, par exemple, le peintre mélangeait du jaune et du bleu dans des proportions choisies en fonction de la teinte qu'il voulait obtenir. Mais les couleurs manquaient d'éclat et le résultat était terne.

Les Impressionnistes, quant à eux, en juxtaposant des petites touches de tons purs (du bleu et du jaune, par exemple) non seulement parvenaient à rendre une « impression de vert », mais aussi à donner l'illusion d'une luminosité. Cette **division du ton** (qui a donné le terme de « divisionnisme ») a été employée par tous les peintres de l'école impressionniste pour produire des « impressions » où domine la couleur au détriment du dessin, des formes et des contours. Les touches fluides semblent faire vibrer la toile : la pensée disparaît au profit de la sensation.

La couleur prend donc le pas sur tous les autres éléments visuels du tableau. Les contours s'effacent puisque les tons « divisés » ne peuvent plus se laisser enfermer dans des lignes bien nettes. Les formes sont seulement suggérées, au point que certains tableaux en deviennent presque abstraits.



Femme avec parasol
de Claude Monet (1875)

Notons ici que jusqu'au vingtième siècle, exécuter un tableau signifiait d'abord représenter fidèlement un objet, une personne, un paysage,...

Mais en 1839, la photographie fait son apparition; prenant le relais de la peinture en ce qui concerne la représentation réaliste du monde, elle libère les peintres de cette tâche. Ainsi vont-ils pouvoir prendre de la distance par rapport à la réalité, qu'ils ne se sentent plus obligés de reproduire. Ils ne copient plus la nature, ils tentent de rendre la sensation de celui qui la regarde.

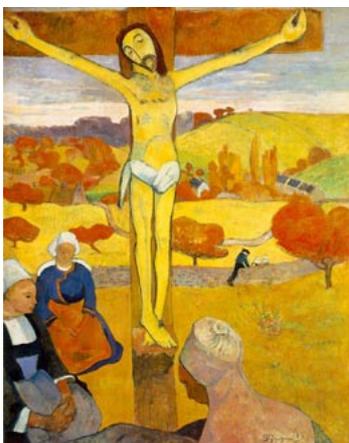
Quant aux thèmes qui inspireront les Impressionnistes, ils étaient jusqu'alors dédaignés par les grandes écoles; il s'agit de banlieues, de paysages urbains, guinguettes, ports, etc.

Fortement marqué par la découverte de l'impressionnisme, Van Gogh modifiera considérablement sa façon de travailler. Il en utilisera les techniques, simplifiera les formes et pratiquera un colorisme éclatant pour mieux exprimer les « terribles passions humaines ».

Une dizaine d'années après la naissance de l'impressionnisme, vers 1884, apparaissent les peintres « néo-impressionnistes », dont la technique consiste à juxtaposer des touches de couleur si petites qu'elles ressemblent à des points. C'est pour cette raison que le Néo-impressionnisme porte aussi le nom de « Pointillisme ». Cette technique rigoureuse, qui évoque celle des mosaïstes, aboutit dès lors à une peinture très « scientifique » : les volumes géométriques, la composition très étudiée des toiles, la stabilité qu'elles reflètent, en font un mouvement à l'opposé de l'impressionnisme.

Néanmoins, les peintres rattachés à ce mouvement, comme Paul Signac ou Georges Seurat, influenceront également Van Gogh lors de son séjour à Paris.

4. L'influence de Gauguin



Le Christ jaune
de Paul Gauguin (1889)

Gauguin, peintre grandement admiré par Van Gogh, réagit contre le côté superficiel de l'Impressionnisme. Il tend à rendre dans ses œuvres le sens de la **durée** que les peintres impressionnistes cherchaient précisément à éliminer.

Ayant découvert l'exotisme en Polynésie, il cherche à l'exprimer profondément. Opposé au flou impressionniste, il dispose de grandes taches colorées, en **aplat**, selon la technique « cloisonniste », et utilise des volumes simplifiés, sans chercher à rendre la troisième dimension, ni par la perspective, ni par la couleur.

Les objets et sujets ainsi représentés perdent de leur réalité.

Il reste des silhouettes au travers desquelles il peut d'autant mieux projeter son rêve de peintre.

ANNEXES

La peinture : quelques notions plus techniques

A. L'origine du tableau

L'art de peindre existait bien avant l'apparition du tableau. Dès l'époque préhistorique, des peintures rupestres décorent les parois des cavernes. Dans l'Antiquité, la peinture sert à orner la poterie, les murs, des habitations, le sol,... Au Moyen-Age, l'art de peindre, qui s'exprime à travers diverses techniques comme le vitrail ou la tapisserie, ne s'exerce jamais pour lui-même, mais est toujours pratiqué pour constituer le décor d'un objet. Ainsi la peinture contribue-t-elle aussi bien à enjoliver une page manuscrite qu'à embellir une église.

Ce n'est qu'au 14^e siècle, avec l'apparition du retable¹, que la peinture commence à être considérée pour elle-même : ces panneaux qui représentent essentiellement des épisodes de la Bible sont bientôt admirés pour leur qualité « artistique » (même si le mot n'est pas employé).

Quant aux premiers tableaux de chevalet, ils apparaissent seulement dans la seconde moitié du siècle. Pour la première fois, ils représentent des portraits individuels, ce qui laisse transparaître un profond changement dans les goûts du public : désormais, il ne s'intéresse plus seulement à la religion, mais aussi à l'homme. Cette tendance s'affirmera surtout à partir de la Renaissance (aux 15^e et 16^e siècles).

B. Les matériaux

1. Le support

Le tableau est d'abord constitué d'un **support** qui peut être de diverses compositions, métal, ardoise ou marbre, mais qui est le plus souvent en bois ou en toile.

1 Le retable est une peinture qui surmonte la table d'un autel d'une église. Il peut être fixe ou mobile, et comporter un ou plusieurs panneaux (polyptyque). Le diptyque comporte deux panneaux, le triptyque, trois.

a. Le bois

Dès l'Antiquité, le bois est utilisé comme support de peinture. On peut voir dans les mots eux-mêmes combien l'image peinte est au départ associée au bois. Le terme « tableau » vient du mot latin « tabula », qui signifie « planche ». De même, « pinacothèque », qui désigne certains musées de peinture en Italie et en Allemagne, vient du mot grec « pinax » qui signifie également « planche ». À l'heure actuelle, les dérivés du bois, comme le contre-plaqué, sont encore utilisés comme support de peinture.

b. La toile

La **toile** était également employée comme support dès l'Antiquité, mais de manière moins systématique que le bois.

Il faut attendre la fin du 15^e siècle et le développement de la peinture à l'huile pour voir l'emploi de la toile se généraliser dans le nord de l'Italie, particulière à Venise.

À partir du 18^e siècle, la toile de lin ou de chanvre est le support de peinture utilisé le plus couramment, au point que le mot « toile » lui-même devient synonyme de « tableau ».

2. La préparation

Sur le support du tableau est appliquée une **préparation**, définie par un **liant** (colle, œuf, huile,...) et une **charge** (craie ou autre poudre colorée appelée « pigment »).

Le liant est un liquide collant qui sert à mettre le pigment en place. Lorsque le tableau est sec, il assure la cohésion de l'ensemble.

Cette couche de préparation sert à régulariser la surface du tableau afin de la rendre apte à recevoir la couche colorée.

3. La couche colorée

La **couche colorée** est également constituée d'un liant (identique à celui qui sert dans la préparation) et de pigment.

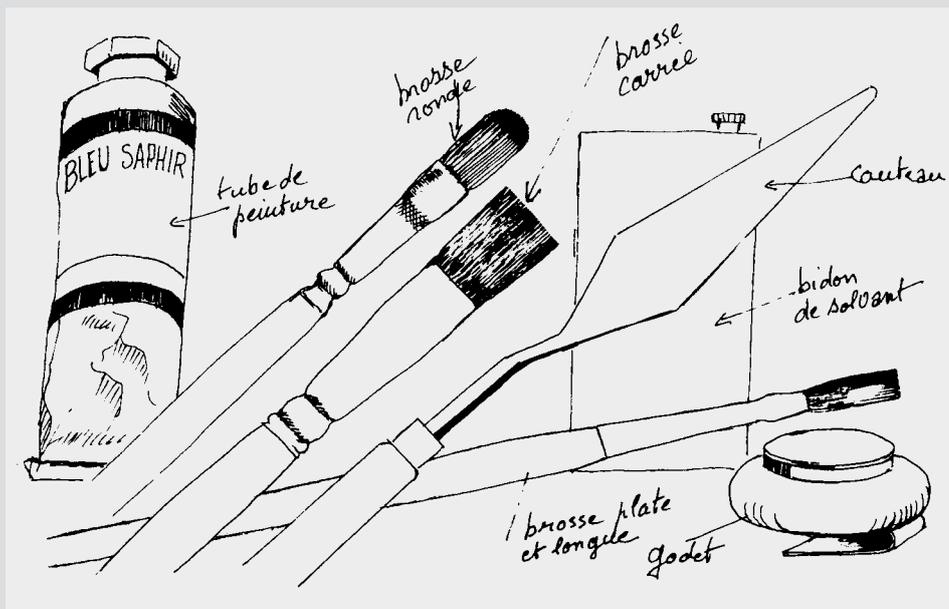
Le terme « **pigment** » désigne une substance poudreuse utilisée comme colorant en peinture. Son origine varie très fort : certains pigments sont des terres naturelles, d'autres sont d'origine animale, végétale ou encore minérale.

À la fin du 18^e siècle avec le développement de la chimie apparaissent les premiers pigments de synthèse.

Quand la proportion de pigment est grande par rapport au liant, on obtient une matière transparente appelée « **glacis** ».

Au contraire, quand la proportion de liant est grande par rapport au pigment, on obtient une matière pâteuse et opaque avec laquelle le peintre peut procéder à des **empâtements**.

Pour terminer, on applique sur la couche colorée une couche de vernis. Celle-ci protège la surface peinte et donne aux couleurs leur maximum d'intensité.



C. La création des formes

Le peintre s'exprime à travers des **formes**, qu'il fait naître par la **couleur** et la **ligne**. Il établit l'unité entre ces deux moyens d'expression par la **composition**.

1. La couleur

Il existe trois couleurs fondamentales ou **primaires** : le bleu, le jaune, le rouge. En les mélangeant, on peut fabriquer toutes les autres couleurs, sauf le noir et le blanc.

Les couleurs **secondaires** peuvent être obtenues en mélangeant deux couleurs fondamentales; par exemple, le mélange de jaune et de rouge donne la couleur orange; en alliant le jaune et le bleu, on obtient le vert. Les couleurs **tertiaires** proviennent quant à elles du mélange d'une couleur primaire et d'une couleur secondaire : ainsi en mélangeant le bleu et le violet (rouge + bleu), on obtient le bleu-violet.

Nous avons vu que pour rendre leur peinture plus lumineuse, les impressionnistes et surtout les néo-impressionnistes utilisaient non plus le mélange de couleurs tel que nous venons de le définir, mais la technique du **mélange optique**, qui s'opère dans l'œil du spectateur par la juxtaposition de petites touches de tons purs.

Ces couleurs sont généralement réparties en deux grandes catégories : les couleurs « chaudes », qui vont du jaune au rouge, et les couleurs « froides » qui vont du vert au violet.

Les tons chauds semblent « avancer », les tons froids semblent « reculer ».

Lorsque deux effets de couleurs présentent de nettes différences, on parle de **contrastes**, quand ces différences sont très importantes, on parle de contrastes d'opposition. L'utilisation du degré de clarté ou d'obscurité d'une couleur peut également constituer le moyen d'expression : on parle alors de **clair-obscur** (nous avons vu que Rembrandt était passé maître dans l'emploi de cette technique). Ce procédé implique un contraste, particulièrement efficace pour l'évocation de scènes dramatiques.

L'**aplat**, teinte plate appliquée de façon uniforme, s'oppose au **modelé** qui rend, en peinture, le relief des formes, les volumes, par le passage progressif du clair au sombre.

2. La ligne

La **ligne** est le second moyen d'expression en peinture. Parfois elle est discontinue, tordue, heurtée. Elle peut alors suggérer la peine, la fatigue, le tourment, elle crée un malaise.

Elle peut au contraire se présenter sous forme de courbes harmonieuses qui traduisent la sérénité et invitent au délassement, à la détente. Les angles droits expriment, eux, l'équilibre, le repos.

Parfois enfin, la ligne disparaît et les formes ne sont plus rendues que par la couleur. C'est le cas, nous l'avons vu, de la peinture impressionniste.

3. La composition

Couleurs et lignes constituent donc l'univers formel du tableau. Chez certains artistes, c'est essentiellement la couleur qui fait naître les formes, chez d'autres, c'est la ligne.

C'est la combinaison des lignes et des couleurs, la **composition**, qui fera l'œuvre d'art.

La composition est d'abord déterminée en fonction du cadre : sa forme, le plus souvent rectangulaire, est une contrainte qui apparaît tantôt comme une simple limite tantôt comme un élément très important avec lequel le peintre va jouer.

Mais la peinture, bien qu'elle se présente comme une surface plane, cherche à **restituer l'espace**, ce qui fait partie aussi d'un travail de composition : l'illusion d'une troisième dimen-

sion peut être rendue par la géométrie (les lois de la perspective établies par la Renaissance italienne) ou par un jeu de lumière et d'ombre.

Au 20^e siècle, les cubistes remettront en question les codes de cette représentation de l'espace, qu'ils jugent arbitraires : ils feront éclater cet espace en représentant les objets décomposés en de multiples facettes géométriques, sans rendre la perspective.

D. Peinture figurative et peinture abstraite

La peinture **figurative** se réfère toujours à des objets que l'on peut identifier, qu'ils soient réels ou imaginaires.

La peinture **abstraite**, quant à elle, ne représente pas le monde sensible. Traditionnellement, la ligne, la couleur, la tâche sont des moyens d'expression qui servent à figurer ou à évoquer le monde. Or le peintre abstrait, au lieu d'associer les lignes et les couleurs dans ce but, les utilise pour elles-mêmes. Autrement dit les lignes et les couleurs, tout en restant des moyens d'expression comme dans la peinture classique, deviennent le **sujet même** de la peinture.



Les Souliers de Vincent Van Gogh
1886, 37,5 x 45,5 cm, Van Gogh Museum d'Amsterdam



Les Souliers de Vincent van Gogh
1888, 46 x 55 cm,
Metropolitan Museum of Art de New York



Les Souliers de Vincent Van Gogh
1886, 34 x 41,5 cm, Museum of Art de Baltimore



Autoportrait de Vincent Van Gogh
1889, 65 x 54 cm, Musée d'Orsay de Paris

DEUXIÈME PARTIE

Le marché de la peinture

A. À quoi tient le prix d'un tableau ?

Nous avons déjà signalé que certaines toiles atteignaient parfois des prix faramineux. Il s'agit maintenant de dégager les raisons pour lesquelles les amateurs d'art acceptent de consacrer de telles sommes à l'achat de certains tableaux et pourquoi, par ailleurs, ils ne consentent à verser que des sommes nettement moindres pour d'autres, a priori aussi beaux.

Autrement dit, nous allons tenter de déterminer quels sont les facteurs susceptibles de fixer et d'influencer le prix des tableaux.

La première chose à remarquer, c'est que ces prix **fluctuent** considérablement. Ainsi une peinture qui se vend aujourd'hui à tel prix peut se vendre demain à un tout autre prix, que ce soit en raison du contexte économique ou pour des motifs plus directement liés au tableau, comme, par exemple, la remise en question de son authenticité.

Examinons les péripéties les plus récentes du marché.

De 1987 à 1990, le prix des tableaux a connu une hausse spectaculaire, et ce pour plusieurs motifs, tout d'abord d'ordre économique : durant ces dernières années, même si le niveau de vie n'a pas considérablement augmenté pour l'ensemble de la population, les plus fortunés se sont enrichis au point de pouvoir acheter des tableaux à des prix toujours plus élevés. Ce n'est pas un hasard si le marché s'est vu rapidement dominer par les Japonais, dont la monnaie apparaît comme l'une des plus fortes du monde. C'est ainsi que, de 87 à 90, nombre d'œuvres de peintres très célèbres (Modigliani, Van Gogh, Picasso, Renoir et environ vingt pour cent des peintres impressionnistes) ont été acquises par des Japonais pour des sommes allant jusqu'à presque trois milliards de F.B. (*Le portrait du docteur Gachet*). En outre, l'influence des Japonais ne se limite pas aux œuvres de renommée internationale : leur goût pour certains peintres peu appréciés en Europe a « dopé » la cote de ces derniers d'au moins 50 %. À côté des Japonais, qui règnent en maîtres sur les grandes ventes, les hommes d'affaires se sont également lancés sur le marché de la peinture, dans un but essentiellement publicitaire. Le marché de l'art étant actuellement très bien couvert par la presse, ils se sont vite aperçus de la réputation internationale qu'ils pouvaient acquérir en faisant montre de leur puissance économique par l'achat d'un tableau à un prix très élevé. De façon plus subtile, les entreprises, et en partie les banques, se façonnent une image culturellement très valorisée en alliant mécénat artistique (réalisation d'expositions) et acquisition de tableaux, surtout contemporains, auxquels ils confèrent ainsi légitimité et plus-value.

Par ailleurs, les grandes maisons de vente ont de plus en plus tendance à accorder des prêts, ce qui met les œuvres d'art, devenues ces dernières années des valeurs-refuges, à la portée des fortunes moindres.

Mais cette notion de valeur-refuge peut se révéler bien illusoire. Ainsi, dès 1987, le tableau est devenu l'objet de spéculations intenses qui ont fait grimper les prix jusqu'à ce qu'ils frisent l'absurde, avec pour conséquence, dès le début de l'année 1990, un certain « effondrement » du marché.

Les spécialistes estiment que certaines toiles ne valent désormais plus que les deux tiers ou la moitié de ce qu'elles valaient il y a 3 ou 4 ans.

On le voit, le prix des tableaux peut varier très fort sur un court laps de temps. Mais indépendamment de ces variations, il semble incontestable que les peintures possèdent une **valeur « normale »**, fondée sur les prix auxquels se sont vendues des œuvres comparables. Cette valeur normale, même si elle est relative puisqu'elle dépend de nombreux facteurs, existe bien. Il suffit de voir combien les estimations des experts se rapprochent des prix auxquels seront réellement vendues les toiles.

La valeur d'un tableau ainsi définie dépend à la fois de circonstances extérieures et du tableau lui-même : l'époque à laquelle il appartient, la célébrité du peintre qui l'a exécuté, le courant artistique auquel il se rattache, son authenticité, ses qualités esthétiques, son sujet, etc.

C'est ce que nous allons maintenant passer en revue.

1. Les circonstances extérieures

Il est reconnu que la valeur d'un tableau varie suivant la **nature de la vente**.

Dans les ventes publiques, où les œuvres sont vendues aux enchères, les prix sont dans la plupart des cas inférieurs à ceux pratiqués dans les galeries d'art. La raison en est simple : les galeries sont fréquentées en général par de riches amateurs d'art, prêts à déboursier des sommes très importantes pour l'acquisition de l'un ou l'autre chef-d'œuvre. Les ventes publiques sont, quant à elles, plutôt suivies par des professionnels, qui achètent les tableaux à des prix plus bas, des prix de « marchands », pour les revendre ensuite à des particuliers, avec une large marge bénéficiaire. Il existe bien sûr des exceptions et l'on se souviendra de quelques ventes spectaculaires au cours desquelles les prix pratiqués ont largement dépassé ceux auxquels auraient pu se vendre les mêmes œuvres en galerie.

La vente des *Iris* et des *Tournesols* de Van Gogh, par exemple, comptent parmi ces ventes exceptionnelles.

Le **lieu de la vente** intervient également dans l'établissement de la valeur d'une peinture.

Sur base de nombreuses expériences, on constate que les peintres qui ne jouissent pas d'une renommée très étendue sont d'abord appréciés dans leur propre pays, et que leurs œuvres s'y vendent par conséquent à des prix plus élevés qu'en dehors des frontières. Concernant l'œuvre des grands maîtres, la situation est différente : il est

probable que la vente des *Iris* aurait rapporté approximativement la même somme, qu'elle ait eu lieu à Paris, à Londres ou à Tokyo.

La valeur d'une œuvre d'art dépend enfin du **contexte économique**. La situation économique a évidemment une grande influence sur le marché de l'art : lors des grandes dépressions, par exemple, les œuvres connaissent en général une chute sévère. Mais il arrive aussi parfois que ce soit le phénomène inverse qui se produise : au lieu de perdre de la valeur, les tableaux sont alors considérés comme des valeurs-refuges, dès lors moins sensibles aux fluctuations boursières.

Le taux de change compte aussi parmi les facteurs déterminants en matière du prix des œuvres d'art.

Plus un pays possède une monnaie forte, plus les amateurs d'art qui y résident peuvent se permettre d'acquérir des tableaux à l'extérieur de leurs frontières, à des prix qui leur semblent relativement bas.

Ainsi les peintres connus et appréciés dans certains pays comme le Japon ou les États-Unis, qui possèdent des monnaies plus fortes que les nôtres, bénéficient-ils d'une cote très élevée.



Une vente aux enchères à l'Hôtel Drouot, à Paris, en 1867 (d'après une gravure contemporaine).

Mais si la valeur attribuée aux œuvres d'art dépend de plusieurs circonstances extérieures, elle reste bien sûr liée au tableau et au peintre qui l'a exécuté.

2. La valeur d'un tableau dépend aussi de ses caractéristiques

a. Pour avoir de la valeur, un tableau doit être authentique

De manière générale, l'amateur de peinture est prêt à consacrer des sommes importantes pour obtenir un tableau signé d'un grand maître, indépendamment de ses qualités esthétiques. D'où l'importance d'établir son **authenticité**, c'est-à-dire prouver que l'œuvre qui passe pour être l'œuvre de tel peintre l'est bien réellement.

Remarquons entre parenthèses que le lien entre le créateur et sa création importe surtout dans le domaine de la peinture. Dans d'autres domaines artistiques, l'authenticité repose sur d'autres critères, comme l'époque (la sculpture médiévale), l'utilité première (l'art primitif), l'atelier de fabrication (certains meubles, conçus par certains artistes, mais réalisés en atelier par des artisans). Par ailleurs, cette conception individualiste de l'art est assez moderne : avant la Renaissance, c'est le sujet et non l'auteur qui donne de la valeur à l'œuvre picturale, alors anonyme.

Dans le cas d'un tableau, c'est donc à l'auteur que s'intéresse d'abord l'amateur : il est prêt à débours des sommes faramineuses pour acquérir un tableau signé d'un grand maître, mais refuse toujours de l'acheter, même à un prix dérisoire, dès que son authenticité est remise en cause.

L'œuvre de Real Lessard, dont nous parlerons plus amplement dans le chapitre consacré aux faux, tant qu'elle était signée Dufy, Picasso ou Modigliani, se vendait à des prix très élevés. Dès que ces toiles ont recouvré leur véritable identité, elles ont perdu la quasi-totalité de leur valeur.

Les effets de ce principe se font ainsi constamment sentir sur le marché de l'art. Comme l'amateur de peinture est rarement prêt à débours des millions pour le simple amour de l'art, pour les qualités plastiques d'une œuvre, on en arrive à la conclusion que la valeur d'un tableau dépend moins de sa beauté que de la notoriété de son auteur. Le mépris avec lequel on traite d'ordinaire les reproductions, bien qu'elles présentent des qualités esthétiques comparables à celles de l'original, prouve bien ce phénomène.

Il s'agit donc maintenant de comprendre pourquoi les amateurs attachent tant de prix à l'authenticité.

1) Pourquoi l'amateur de tableaux accorde-t-il tant d'importance à l'authenticité ?

Nous avons vu qu'il s'établissait une sorte de contact privilégié entre l'acheteur et non pas le tableau, mais son auteur.

L'acheteur assimile donc, en pensée, l'objet et l'être qui l'a fabriqué. Cette démarche ressemble beaucoup à celle des êtres primitifs, pour qui posséder la chose qu'un être a touchée, même s'il est mort depuis longtemps, équivaut à posséder l'être lui-même. Parallèlement, pour l'amateur, posséder un tableau authentique, c'est un peu posséder le peintre qui l'a exécuté.

Lorsqu'il s'agit d'un faux, d'une copie, d'une reproduction ou d'une œuvre anonyme, cette assimilation n'est pas possible et le tableau peut perdre la totalité de sa valeur !

Cette forme de contact privilégié entre deux êtres par l'intermédiaire d'un objet se vérifie aisément dans d'autres domaines, plus proches des réalités que nous vivons.

Tout le monde sait l'intérêt que les fans portent aux accessoires ayant appartenu, ou appartenant toujours, à leur idole. Pour eux, il devient très important de posséder ne fût-ce qu'un carré d'étoffe, pourvu qu'il soit passé entre ses mains. Il n'y a qu'à voir l'hystérie qui règne lors de certains concerts rock, lorsque les artistes se mettent à distribuer vêtements et objets personnels. La lingerie de Madonna, voire un bouton de la chemise de Johnny Hallyday, deviennent des reliques qui se monnaient fort cher !

De même, les effets de certains artistes contemporains (vêtements, montres, lunettes, etc.) peuvent atteindre des prix records lors de ventes publiques. Ce phénomène, proche du fétichisme, est profondément individuel. Mais la possession d'un tableau authentique, donc très onéreux, est aussi un signe de **distinction sociale** : acheter un tableau relève alors surtout d'un comportement social. Beaucoup de personnes très riches qui ne sont pas particulièrement amoureuses de l'art ont compris qu'il suffisait d'accrocher à leur mur l'œuvre d'un grand maître pour avoir l'air cultivé et faire partie d'un petit cercle « d'initiés ».

Ici encore, nous pouvons effectuer un parallèle avec ce que nous vivons. Prenons l'exemple des vêtements de marque. Chacun sait que leur coût dépend essentiellement de l'étiquette qu'ils portent, et non de la qualité de leur coupe ou de leur finition.

Dans ce cas intervient aussi la notion d'authenticité. Il suffit de voir combien les imitations, qui coûtent évidemment beaucoup moins cher, font l'objet de mépris parmi certaines catégories sociales : peu importe le modèle, on n'achète pas un pull ou une veste, on achète Chevignon ou Chipie. On est prêt à consacrer beaucoup d'argent pour un Donaldson, mais rien pour une « pâle » copie. Pire : dégriffé (c'est-à-dire amputé de son étiquette, de sa « signature »), le vêtement perd la plus grande partie de sa valeur. À nouveau, l'authenticité ne vaut que démontrée, socialement reconnue.

De même que l'homme d'affaires éprouve le plaisir d'appartenir à une élite lorsqu'il expose un tableau authentique dans son salon, nous éprouvons la satisfaction d'appar-

tenir à un groupe privilégié en arborant certaines marques. Dans les deux cas, le désir d'appartenir à un groupe détermine un comportement social et non individuel.

Voilà ce qui explique que, dans l'esprit de l'amateur, les qualités esthétiques passent au second plan, tandis que le critère d'origine revêt à ses yeux une importance capitale.

Mais établir l'authenticité d'un tableau n'est pas une tâche aisée, et ce n'est en tout cas pas le simple amateur d'art qui se trouve en mesure de le faire. Il est donc obligé de se fonder sur les affirmations d'autrui, en l'occurrence des experts qui, eux, disposent de critères très précis et recourent à des méthodes bien spécifiques.

2) Comment établit-on l'authenticité d'un tableau ?

La signature

Qu'elle soit apposée au bas d'une toile, d'un acte, d'un document officiel ou d'une simple lettre, la signature inspire, dans notre civilisation, le respect et la considération. Il suffit de voir avec quelle sévérité la loi punit les faussaires. Or dans le domaine de la peinture, les toiles signées du nom d'un grand maître n'ont pas toujours été réalisées de leurs propres mains.

Certains peintres célèbres de leur vivant, comme Modigliani, auraient par exemple signé certaines toiles d'amis moins connus afin qu'elles se vendent plus facilement.

D'une manière générale, jusqu'au 18^e siècle de nombreuses peintures signées par un seul et même artiste étaient réalisées en atelier par des « élèves » : Rubens, entre autres, était entouré d'un grand nombre d'élèves qui l'ont aidé à réaliser nombre de commandes. Durant quatre siècles, du 14^e au 17^e, surtout aux Pays-Bas, les copies d'atelier se sont ainsi multipliées sans qu'à l'heure actuelle, l'on puisse déceler de différences dans l'exécution du travail.

Un tableau pouvait être aussi le résultat d'une œuvre collective, si bien que l'on attribue parfois à un seul artiste une œuvre réalisée par plusieurs auteurs.

Il faut ajouter à cela que la signature est un phénomène relativement récent, apparu au 16^e siècle. À partir de ce moment, les peintres ont pris l'habitude de signer leurs toiles. Bien sûr, la signature n'est pas systématique, et de nombreux peintres n'ont signé qu'une part parfois mineure de leurs œuvres. C'est le cas de Van Gogh, nous l'avons vu.

Encore faut-il que cette signature soit authentifiée : tableau signé ne veut pas dire automatiquement tableau authentique ; là encore, il existe beaucoup de faussaires, et c'est à l'expert qu'il revient de faire la part des choses.

Lorsque l'identité du peintre n'est pas établie avec certitude, qu'elle n'est que supposée, on emploie l'allocution « attribué à ».

Les caractéristiques de style

La plupart des peintres ont un style très caractéristique. Pour l'amateur d'art, il est difficile de confondre Van Gogh et Gauguin, Picasso et Renoir ou encore Delacroix et Courbet.

Lorsque deux peintres appartiennent à la même école, la tâche devient déjà plus délicate : par exemple, Monet et Renoir, qui appartiennent tous deux à l'école impressionniste, ont souvent peint le même sujet sans signer leur toile. Trente ans plus tard, un marchand fut obligé de leur demander qui avait peint quoi, tant leurs toiles étaient semblables !

Pour déterminer l'auteur d'un tableau d'après ses caractéristiques de style, l'expert agit en fait de la même manière que l'amateur : il compare, évalue, émet des hypothèses et tente de les vérifier.

Cette observation ne repose donc pas sur des données absolument objectives. Néanmoins certains experts ont tenté de mettre au point une méthode qu'ils qualifient de « scientifique » et qui consiste à relever dans un tableau dont on est sûr de l'authenticité une centaine de « points » caractéristiques, dont il faudra retrouver un pourcentage déterminé dans les autres tableaux présumés du même auteur. Cette méthode n'est évidemment pas infaillible, et il est arrivé qu'en se fondant sur les mêmes caractéristiques, deux experts en arrivent à des conclusions totalement opposées !

L'historique du tableau

Il est excessivement rare que l'on puisse retracer avec exactitude le chemin parcouru par un tableau. Toutefois, lorsque c'est possible, on peut dire avec certitude que l'on est en présence d'un tableau authentique ; sinon, le moindre « trou » dans ses pérégrinations risque de mettre en péril son éventuel certificat d'authenticité.

Signalons enfin qu'il faut toujours compter avec le fait qu'à un moment donné, une copie peut être substituée à l'original.

L'analyse scientifique

L'analyse scientifique peut consister en une série d'opérations très simples ou relever de procédés complexes, que nous n'aborderons pas dans les détails. Le simple grattage de la peinture à l'aide d'une épingle permet de déterminer approximativement l'époque à laquelle a été peint tel ou tel tableau. Si l'épingle s'enfonce dans la couche colorée, c'est qu'elle est récente. Si au contraire elle fait éclater la peinture, c'est qu'elle est ancienne. La photographie peut aussi être utilisée : des angles de vue spéciaux, la macrophotographie (photographie très rapprochée donnant une image plus grande que nature), la microphotographie (l'agrandissement des images obtenu au microscope) et l'utilisation des rayons infrarouges ou ultraviolets peuvent révéler certains détails importants pour l'établissement de l'authenticité.

Une autre méthode consiste à utiliser une aiguille spéciale appelée « hypodermique » : on prélève une très petite quantité de peinture et on analyse sa composition,

de façon à voir si il y a des mélanges (non de couleurs, mais dans la texture même du matériau). Si oui, c'est que l'œuvre n'est pas authentique.

3) La pratique du faux

Notons au préalable que prétendre qu'un tableau n'est pas authentique n'équivaut pas nécessairement à prétendre qu'il est faux.

Il peut simplement avoir été mal attribué, ce qui est beaucoup moins grave. On relève régulièrement des erreurs d'attribution, même concernant des œuvres dont les certificats d'authenticité ont été établis par les plus grands experts. La plupart des tableaux anciens sont ainsi susceptibles à tout moment de changer d'identité. Bien souvent, ces changements vont dans le sens d'une dévalorisation. On ne compte plus les tableaux attribués à de grands maîtres qui un jour sont « redescendus » au rang des anonymes ou ont été restitués à leur maître véritable, nettement moins auréolé. Mais l'on assiste aussi parfois à de grandes réhabilitations. Certains tableaux considérés sans valeur accèdent alors au rang de toiles célèbres, et leur valeur s'en trouve décuplée.

En quelques années, un tableau peut donc connaître une dévaluation extraordinaire pour ensuite être à nouveau porté aux nues. Concernant ces variations certains tableaux courent plus de risques que d'autres. Le simple « déplacement » d'une œuvre d'un musée à l'autre, d'un pays à l'autre, se présente comme une situation à risque, surtout pour les tableaux qui ont vu le jour avant le 18^{ème} siècle. Dès qu'ils quittent leur musée pour être présentés dans une exposition, ces tableaux, dont la paternité est généralement incertaine, constituent une proie facile pour des experts soucieux de remettre en cause les allégations de leurs collègues.

On parle de faux uniquement lorsque l'auteur du tableau travaille dans une **intention frauduleuse**.

Lorsque ses intentions ne sont pas frauduleuses, on parle de « copie » : le peintre copie ouvertement l'œuvre d'un autre artiste, souvent dans le but d'ajouter une touche personnelle au tableau.

Nous l'avons vu, Van Gogh a, durant sa carrière d'artiste, produit de nombreuses copies, notamment de l'œuvre de Millet. Il estimait alors accomplir un travail d'interprète.

Il peut arriver aussi qu'un peintre copie ses propres œuvres. On parle alors de « **réplique** ». La réplique, bien qu'elle soit authentique, a évidemment moins de valeur que l'original.

Lorsque l'auteur d'un tableau travaille dans le but de produire des faux, soit il copie l'œuvre d'un autre peintre, soit il en imite le style et les motifs. Il cherche ensuite, par divers procédés, à faire vieillir le tableau, de façon à leurrer les experts.

Il peut alors vendre ses œuvres à des prix beaucoup plus élevés qu'ils ne l'auraient été s'il les avait signées de son propre nom.

Dans ce domaine, le cas de Real Lessard est exemplaire : à la fin des années 50, alors qu'il était encore adolescent, Lessard rencontre Fernand Legros, un escroc expérimenté dans la vente de faux. Très vite Legros repère les dons extraordinaires du jeune garçon en matière de peinture et comprend tout le parti qu'il pourra en tirer.

C'est alors le début d'une collaboration entre les deux hommes, qui durera de nombreuses années.

Tandis que Lessard copie avec une facilité étonnante l'œuvre de plusieurs grands maîtres comme Modigliani, Van Dongen, Derain ou Dufy, Legros se charge, lui, de faire authentifier les tableaux par les plus grands experts ou même par les peintres copiés eux-mêmes; cette pratique lui permet de vendre ces faux à des prix considérables.

Ce n'est que vingt-sept ans plus tard, en 1985, deux ans après la mort de Legros, que Real Lessard décide de révéler la supercherie à la presse. Dans son livre *L'amour du faux*, il retrace en détails les étapes de sa carrière de faussaire et livre ses sentiments devant une activité qu'il a bien souvent exercée sous la contrainte.

Une fois ces révélations faites, les tableaux de Lessard ont perdu la quasi-totalité de leur valeur¹.

Mais, par contre-coup, le fort retentissement de l'affaire, qui se présente en un cas particulièrement spectaculaire et exceptionnel, a fait de Real Lessard une personnalité connue dans le milieu de la peinture. Il signe désormais ses œuvres (dont le prix varie de 25 à 250 000 francs) de son propre nom.

Ainsi la valeur de ces dernières toiles tient non pas à leurs qualités intrinsèques, mais à la réputation que le peintre a acquise grâce à son passé de faussaire. Il est probable que s'il n'avait jamais travaillé avec Fernand Legros, les tableaux qu'il réalise actuellement « à la manière de » connaîtraient une renommée nettement moindre.

Par conséquent, la valeur du tableau dépend aussi de la notoriété du peintre qui l'a exécuté. C'est ce que nous allons voir maintenant.

b. La valeur d'un tableau dépend aussi de la renommée de son auteur

Une première constatation s'impose : lorsque les tableaux changent d'auteur, ils changent de valeur; lorsque le nouvel auteur est moins connu que le précédent, leur prix descend, et lorsque il est plus connu, leur prix monte. La valeur d'un tableau tient donc aussi à la célébrité du peintre qui l'a exécuté.

La renommée d'un peintre peut n'avoir que peu de rapport avec l'importance réelle de ses œuvres : ainsi les dadaïstes, qui sont les précurseurs du mouvement surréaliste, sont-ils surtout connus pour avoir joué un rôle révolutionnaire dans l'histoire de la peinture.

1 D'une manière générale, on constate que depuis lors une certaine valeur est accordée aux « vrais » faux. Nous citerons à l'appui la grande exposition récemment consacrée à Paris aux faux « authentiques ».



**Portrait de femme
avec chapeau à plumes.**

Huile sur toile (0,81 X 0,65) peinte en 1958 à Hollywood par Réal Lessard qui avait pris pour modèle une jeune Américaine et présentée comme un authentique Van Dongen. Le tableau a été authentifié au début des années 1960 par Van Dongen lui-même qui le data de 1910.

Il signa l'œuvre et délivra un premier certificat au dos d'une photo représentant la toile sans signature, puis un second certificat à nouveau, daté de Monaco, le 4 juillet 1966.

L'expert Paul Ebstein authentifia l'œuvre dans un certificat daté du 11 octobre 1966.

in RÉAL LESSARD, *L'amour du faux*, Paris, Hachette, 1988.



Nymphes

Gouache peinte par Réal Lessard à Baton Rouge (U.S.A.) en 1958. Authentifiée par Alice Derain, qui y apposera le cachet de l'atelier vers 1962.

Certifiée ensuite par l'expert Pacitti, le tableau signé sera vendu, par Jacques Imbert, à Henry Ford III, chez lequel il se trouve toujours.

QUASIMENT TOUTES mes toiles, peintes aux États-Unis, en Suisse ou à Paris, ont été vieilles par une même personne, un restaurateur dans lequel Legros avait toute confiance. Il existe plusieurs techniques de vieillissement. La meilleure est sans conteste le soleil des Tropiques : un bon mois d'exposition ronge les couleurs et donne à une toile des années d'âge. La seconde consiste à mélanger de l'essence de térébenthine avec quelques gouttes de peinture à l'huile, couleur terre-de-Sienne, que l'on vaporise ensuite sur le recto et le verso de la toile préalablement séchée. Pour parachever la finition, une fois le produit de vaporisation sec à son tour, on peut passer un coton sur le dessin afin d'uniformiser la mince pellicule qui s'est déposée. Troisième technique : le brou de noix dilué dans l'eau tiède dont on badigeonne le tableau, recto verso, à l'aide d'un tampon de ouate. On attend quelques minutes que le produit ait bien pénétré les fibres, puis on nettoie avec un chiffon humide. Dernière technique enfin : le cirage à chaussures. Le choisir marron clair. Enduire la toile très rapidement et nettoyer aussitôt avec une éponge savonneuse. Quelle que soit la technique employée, à la fin des opérations il faut sécher, puis vernir la toile.

in RÉAL LESSARD, *L'amour du faux*, Paris, Hachette, 1988.

Quant à Van Gogh, il doit en partie sa renommée à la publication de sa correspondance et donc à l'image du peintre maudit qu'il s'était forgée. Si les lettres à son frère n'avaient pas mis en évidence sa destinée tragique, s'il ne s'était pas suicidé, Van Gogh aurait-il une telle réputation ? Et que vaudraient alors ses œuvres ?

Parallèlement à ces peintres, que précède une réputation plus ou moins sulfureuse, il en existe d'autres dont la renommée dépend essentiellement de l'œuvre, ou plutôt de la perception que le public en a. Cette réputation est forcément moins stable puisqu'elle fait référence aux goûts du public, et que ces goûts peuvent varier fortement en fonction des modes et des époques : bon nombre de peintres sont ainsi découverts ou redécouverts bien des années après leur mort, pour à nouveau sombrer dans l'oubli.

Concernant ce phénomène de mode, le cas de Millet est exemplaire : son œuvre, méprisée pendant une grande partie de sa vie, rencontrera le succès après sa mort, en 1875, principalement grâce aux reproductions de ses œuvres qui ornaient alors les calendriers de la poste.

Oublié dans l'entre-deux-guerres, il est à nouveau à l'honneur depuis quelques années : l'un de ses pastels s'est vendu dernièrement à New-York pour plus de 30 000 000 de francs belges.

Quant aux grands peintres classés, dont on a admis le rôle historique et le talent, ils subissent beaucoup moins l'influence de la mode, et la cote de leurs œuvres bénéficient d'un minimum de stabilité. Ainsi Rubens, Rembrandt, Delacroix ou David risquent-ils fort peu de voir un jour leur cote chuter brusquement.

Avant de conclure ce chapitre, il convient de signaler qu'il est des tableaux dont le prix dépend de la qualité d'autres tableaux exécutés par le même maître.

En examinant le cas de Real Lessard, nous avons vu que certains tableaux prenaient de la valeur grâce à la notoriété que le peintre avait acquise pour l'élaboration d'autres œuvres.

De même, le plus souvent, la réputation d'un peintre repose sur un très petit nombre de tableaux. Par exemple, Léonard de Vinci est universellement connu parce qu'il a peint *La Joconde*, Rembrandt, *La Ronde de nuit* et Millet, *l'Angelus* et *Les Glaneuses*. Or ces peintres ont réalisé beaucoup d'œuvres mineures qui ne se négocient fort cher qu'en raison du lien étroit qu'elles entretiennent avec ces chefs-d'œuvre. Aussi le prix que l'amateur accepte de payer pour le tableau qu'il achète dépend-il essentiellement des qualités de tableaux qu'il n'achète pas.

Prenons une nouvelle fois l'exemple de Van Gogh : si celui-ci était mort à la fin de son séjour à Paris — avant donc de réaliser ses chefs-d'œuvre d'Arles, de St Remy ou d'Auvers, ses toiles parisiennes et hollandaises, reconnues comme des œuvres moins accomplies, se vendraient à des prix nettement inférieurs à ceux pratiqués à l'heure actuelle.

c. Les autres facteurs qui influencent le prix d'un tableau

Tandis que le peintre projette dans ses toiles sa vision personnelle du monde, l'amateur y projette ses rêves, ses désirs, tente d'y retrouver des choses qu'il a vécues; le **sujet** du tableau est donc très important : par son intermédiaire, une rencontre imaginaire s'établit entre le créateur et le spectateur. Le portrait, le paysage, la nature morte, la scène de genre deviennent les supports de ce contact, et prennent ainsi plus ou moins de valeur suivant les époques, les catégories sociales, la mode. Par exemple le portrait, jadis très prisé surtout lorsqu'il s'agissait d'hommes célèbres ou de nus féminins, n'est plus guère à l'honneur. Quant aux scènes de genre (historiques, mythologiques ou religieuses), elles apparaissent trop détachées des réalités que nous vivons et par conséquent n'attirent plus beaucoup l'amateur. Constatons par contre que de nos jours, les paysages, surtout ceux qui ont été réalisés par l'école impressionniste, et les natures mortes (qui représentent des fleurs, des fruits, des objets qui occupent une grande place dans notre vie quotidienne) se vendent très bien.

Le prix d'un tableau dépend aussi de ses **qualités plastiques**.

Dans ce domaine, il est difficile d'établir des règles. Généralement, les historiens de l'art découpent la carrière artistique des peintres en « périodes », qui deviennent très vite des tables de valeurs. Par exemple, on a coutume de diviser l'œuvre de Van Gogh en cinq périodes que l'on classe de la manière suivante, par ordre décroissant : la période d'Arles, St Remy, Auvers, Paris, et enfin la période hollandaise.

Certains spécialistes repèrent par ailleurs un certain nombre d'éléments importants pour juger des qualités d'un tableau : citons par exemple la composition, le dessin, la couleur, l'expression; ils attribuent ensuite à chacun des éléments des « points », qu'ils totalisent : ainsi peuvent-ils conclure que tel tableau présente de meilleures qualités que tel autre et donc qu'il a plus de valeur.

Bien qu'elle semble « scientifique », cette méthode est très subjective et les résultats peuvent varier fortement suivant les spécialistes.

Par ailleurs, cette méthode qui consiste à découper l'œuvre en éléments ne tient pas compte du résultat produit par l'ensemble du tableau ni de la combinaison de ces divers éléments, qui reste pourtant essentielle pour apprécier une œuvre.

Le sujet et les qualités esthétiques mis à part, d'autres facteurs déterminent, dans une moindre mesure, la valeur d'un tableau. Tout d'abord, sa **rareté** : celle-ci peut être quantitative (le maître a produit très peu de tableaux) ou qualitative (le tableau se démarque du reste de l'œuvre par une facture inhabituelle). Lorsqu'un tableau rare se présente sur le marché, il se vend d'ordinaire très cher car aussi bien les musées que les collectionneurs se doivent de posséder ce que les autres n'ont pas.

L'**état de conservation** des tableaux intervient aussi dans leur estimation : certains tableaux qui n'ont pas résisté à l'épreuve du temps ou qui ont subi une restauration trop importante ne trouvent pas beaucoup d'acquéreurs, même s'ils ont été réalisés par un grand maître.

Quant à la **nationalité** des peintres, nous avons vu qu'elle avait une grande influence sur le prix de leurs œuvres. Ce n'est pas un hasard si les peintres vivants les

mieux cotés sont de nationalité américaine. Et ce n'est pas un hasard non plus si les meilleurs peintres français se vendent à peu près cinq fois moins cher que les meilleurs peintres américains.

B. Comment fonctionne le marché de la peinture ?

Les acteurs qui interviennent sur le marché de la peinture peuvent être regroupés en 4 catégories : ceux qui produisent les œuvres d'art (les artistes), ceux qui les vendent (les marchands et les directeurs de ventes publiques), ceux qui les achètent (les musées, les collectionneurs ou, de plus en plus, le simple particulier, les banques et les entreprises) et ceux qui les estiment (les experts et les « mandarins »).

Suivant que la vente s'opère à l'amiable ou aux enchères, l'œuvre d'art et en particulier le tableau empruntent l'un de ces deux circuits : le marché en galeries ou le marché en ventes publiques.

1. Le marché en galeries

Le marché en galeries constitue le domaine des marchands de tableaux, c'est-à-dire des personnes qui achètent des œuvres afin de les revendre à des particuliers. Tandis que les marchands spécialisés dans la vente de tableaux anciens se reconnaissent antiquaires ou brocanteurs, les marchands spécialisés dans la vente de tableaux contemporains ou de peintres toujours vivants se disent « directeurs de galeries ». Les uns vendent des « marchandises d'occasion », les autres des « marchandises neuves ».

La tâche principale des antiquaires est d'être en mesure de garantir l'authenticité des tableaux qu'ils vendent. S'ils ne possèdent pas de compétences suffisantes, ils doivent obligatoirement travailler en collaboration avec des experts.

Par contre, le rôle du marchand de peinture contemporaine est tout à fait différent. Il se trouve confronté à une production de plus en plus grande, par rapport à laquelle il peut difficilement prendre de la distance. Le choix d'exposer tel artiste plutôt que tel autre s'avère donc bien souvent délicat et repose sur des critères nécessairement subjectifs. Chaque galerie, ainsi personnalisée par les options de son directeur, privilégiera telle ou telle forme d'art au détriment des autres, et deviendra très vite un cercle fermé, avec ses artistes favoris et son noyau d'initiés et d'admirateurs.

Néanmoins, le commerce des tableaux étant une entreprise tendant à gagner de l'argent, les marchands sont obligés de vendre une marchandise susceptible de plaire au public.

D'une manière générale, on constate que les artistes qui produisent des **créations originales** bénéficient actuellement d'un préjugé favorable.

Le directeur de galerie aura par conséquent tendance à promouvoir les artistes désireux de créer du nouveau et à délaisser les artistes soumis à la tradition.

Mais si les galeries se distinguent par ce qu'elles exposent et ce qu'elles proposent, elles se distinguent aussi, et peut-être surtout, par la façon dont leurs directeurs conçoivent et exercent leur rôle de marchand.

Le but des uns est de revendre des tableaux qu'ils achètent à n'importe qui : un peintre, un collectionneur, un autre marchand, ou lors d'une vente publique.

Ces marchands, qui ne prennent donc aucun engagement vis-à-vis d'un peintre particulier, louent en général leur galerie moyennant un tarif établi pour un laps de temps déterminé. En plus des frais de location, le peintre aura à payer les frais de publicité et ceux occasionnés par l'édition d'un catalogue.

Dans ce cas, le marchand se préoccupe peu du type de création que lui propose l'artiste, l'essentiel étant que le peintre puisse payer son dû.

Quant aux autres, ils n'envisagent pas leur rôle comme une simple opération commerciale; s'attachant exclusivement à l'un ou l'autre peintre, ils se chargent de promouvoir ses œuvres. Leur tâche principale consiste alors à découvrir des peintres, à les aider, à les exposer et à faire reconnaître leurs œuvres auprès du public. Ces rapports entre les marchands et les artistes ne sont pas nécessairement fixés une fois pour toutes : bien souvent l'appât du gain conduit le peintre d'un marchand à l'autre, suivant les conditions qui lui sont proposées.

En un mot, les directeurs de galeries ont tendance à devenir des hommes d'affaires qui guettent les « occasions » à faire.

Concernant l'importance de la galerie sur le marché de l'art, une première constatation s'impose : leur nombre s'est considérablement **accru**. Alors qu'au début du siècle, on en comptait moins d'une dizaine en France, elles se comptent aujourd'hui par centaines, dont 250 seulement pour la ville de Paris !

Mais cet accroissement du nombre de galeries n'a cependant pas entraîné de profondes modifications dans le commerce des tableaux, si ce n'est que le marché s'est vu progressivement envahir par les banquiers, qui acceptent aujourd'hui plus volontiers de consentir des crédits aux marchands.

Bien que nous ayons opéré une distinction entre marché en galeries et marché en ventes publiques, il va de soi qu'ils ne fonctionnent pas de manière entièrement autonome et qu'ils entretiennent des liens très étroits : on évalue environ à 70% le nombre de tableaux achetés et vendus par les marchands en ventes publiques. Ils y achètent des tableaux qu'ils revendront ensuite plus cher, et ils y vendent la plupart des œuvres invendues dans leur galerie.

Bien qu'il s'agisse d'une pratique illégale, il arrive qu'ils procèdent à une **révision** : les marchands s'accordent pour ne pas faire monter les enchères trop haut, de façon à ce que le tableau soit adjugé à un prix relativement bas. Ils procèdent alors entre eux

à une seconde vente, officieuse celle-là, au terme de laquelle le plus offrant achète et paye le tableau. Enfin, les autres marchands se partagent le bénéfice, qui équivaut à la différence entre le prix auquel la toile a été adjudgée en vente publique et le prix auquel le nouvel acquéreur l'a obtenue.

2. Le marché en ventes publiques

Parallèlement à la vente à l'amiable, qui s'opère en galerie, il existe un autre circuit par lequel peut transiter une œuvre d'art : il s'agit de la vente publique aux enchères.

Il existe des salles de vente très célèbres : l'Hôtel Drouot à Paris, Sotheby's à New York ou Christie's à Londres.

En fait, le principe de la vente publique est très simple : le tableau est vendu au plus offrant, après que le directeur de la vente (les auctioneers en Angleterre et aux États-Unis, les commissaires-priseurs en France) ait fait monter les enchères. Lorsqu'il n'y a plus de surenchère, le directeur adjuge le tableau pour la dernière somme avancée, et le plus offrant en devient propriétaire.

Bien qu'elle soit surtout fréquentée par des professionnels ou des collectionneurs, la vente publique est, par définition même, ouverte à tout le monde. Néanmoins, pour le profane, il est toujours assez périlleux de s'y aventurer sans recourir aux conseils d'un expert, et ce pour une double raison : il risque d'une part d'y acquérir un des faux qui y prolifèrent et d'autre part de surpayer l'œuvre qu'il convoite ; pris par le feu des enchères, il se peut en effet qu'il dépasse largement le plafond qu'il s'était fixé au préalable.

3. Le rôle des experts et des « mandarins »

Le rôle de l'expert consiste à établir l'authenticité des tableaux mis en vente. À ce titre, il devient le collaborateur des marchands, directeurs de galeries et commissaires-priseurs.

Sa tâche n'est pas toujours facile, et nous avons vu que les faussaires et escrocs en matière d'art n'éprouvaient pas de grandes difficultés à le leurrer.

À côté des experts, il existe une catégorie de personnes qui exercent une grande influence dans l'estimation des œuvres, et qui possèdent de ce fait un grand pouvoir sur le marché de l'art.

On les appelle les « mandarins de la peinture ». À eux seuls, ils possèdent le pouvoir de baptiser des plus grands noms des tableaux à peine sortis de l'ombre, ou de débaptiser des œuvres classées. Leur autorité et leur compétence sont à ce point reconnues qu'aucun initié ne songerait à remettre leurs verdicts en cause.

D'ordinaire historiens de l'art, conservateurs de musée ou experts, ils se consacrent à un très petit nombre de peintres, voire même souvent à un seul.

Les deux moyens essentiels dont ils disposent pour exercer leur autorité consistent d'une part à établir des **catalogues**, et d'autre part à délivrer des certificats d'authenticité.

Le catalogue peut être défini comme un ouvrage qui répertorie, décrit, classe et reproduit, si possible, toutes les œuvres connues d'un même artiste.

Régulièrement mis à jour par l'édition d'un supplément, il jouit d'un grand prestige et constitue le document de référence par excellence aussi bien pour les marchands que pour les musées, les experts ou les collectionneurs. Par la publication d'une œuvre dans un catalogue, le mandarin la reconnaît officiellement. Lorsqu'il ne désire pas engager sa responsabilité, il émet des **certificats d'authenticité** pour lesquels il attribue à tel ou tel tableau une reconnaissance officielle.

Tout certificat délivré qui n'est pas suivie d'une publication au catalogue doit dès lors être considéré comme suspect.

4. La conservation du patrimoine

En Union Soviétique, des richesses artistiques exceptionnelles foisonnent dans les musées, tandis qu'il y a pénurie des biens de consommation. Et pourtant, aucun citoyen ne songerait à monnayer les premières à l'étranger pour relancer l'économie du pays. Cet exemple montre combien la conservation du patrimoine est essentielle pour un état.

Or dans un marché de l'art soumis à de grosses flambées spéculatives, comment les musées nationaux peuvent-ils encore parvenir à tenir leur rôle de protecteurs des chefs-d'œuvre ?

Certains pays ont résolu le problème en promulguant la loi sur la **dation** : ainsi la France, à la mort de Picasso, risquait de voir s'envoler vers l'Amérique ou le Japon l'essentiel des œuvres du maître. La loi sur la dation, votée dans l'urgence, lui a permis d'en conserver un bon nombre en autorisant les héritiers à s'acquitter des droits de succession non en argent mais par la cession d'œuvres à l'État.

Toujours en France, les musées bénéficient aussi de certains droits d'exception, comme le « droit de préemption », qui ne peut s'exercer que lors des ventes publiques. En principe, l'œuvre est adjudagée pour la somme proposée par le plus offrant : dès lors le tableau lui appartient sauf si un musée, usant de son droit de préemption, signifie son intention de l'acquérir à ce même prix.

Signalons enfin qu'un État peut, par diverses modalités, empêcher une œuvre de quitter le territoire national : parmi celles-ci on peut citer le droit de rétention ou le classement comme monument historique.



La Route aux cyprès de Vincent Van Gogh 1890, 92 x 73 cm,

En guise de conclusion, nous reproduisons ci-dessous de larges extraits d'un article paru dans *Le Monde* du jeudi 3 octobre 1991.

Contrairement à ce qui se passe à New-York, Londres ou Paris, le marché de l'art semble bien se porter en Belgique...

ON A BEAUCOUP PARLÉ CES DERNIÈRES ANNÉES D'UN « ART BELGE » QU'ON NE SAURAIT PLUS TRÈS BIEN DÉFINIR. EN REVANCHE, ON PEUT CONSTATER LA VITALITÉ, LA RICHESSE D'UN ART ET D'UN MARCHÉ BELGES EN GRANDE FORME.

LES GALERIES D'ART CONTEMPORAIN ONT UN AIR DE PROSPÉRITÉ ÉTONNANT PAR TEMPS DE CRISE. LES GALERISTES SE DISENT HEUREUX ET LES ARTISTES RASSURÉS.

La crise? Oui, sans doute... Puisque tout le monde en parle. Le marché de l'art contemporain est en crise en Belgique aussi. Mais pas trop. Le galeriste bruxellois auquel la question est posée ne paraît guère alarmé.

« Les ventes continuent à peu près au même rythme qu'avant. Simplement, nous vendons moins de très grosses pièces chères. Mais, ce matin encore, un collectionneur m'a acheté d'un coup cinq petites œuvres « bon marché ». Cela suffit pour faire de moi un galeriste heureux. » [...]

De cet air de santé, de cette vigueur qui paraît se jouer de la dépression et de l'effritement des cotes, les indices ne manquent pas. À commencer par celui-ci : de nouvelles galeries se fondent en Belgique, alors qu'ailleurs la tendance serait plutôt aux licenciements, sinon, purement et simplement, à la faillite. Ainsi, à Bruxelles, les galeries d'Ursel, Hérold ou Luneau ont toutes trois été inaugurées cette année. De plus nombreuses encore ont à peine une année d'existence et annoncent cependant des programmes d'expositions garnis de noms célèbres, noms américains ou espagnols. Une génération de galeristes étonnamment précoces apparaît peu à peu, celle de Xavier Hufkens et de Rodolphe Janssen. Le premier n'a pas trente ans, le second à peine plus, l'âge des artistes qu'ils défendent, autrement dit. Il en va de même à Anvers, à Bruges, à Gand et dans la plupart des villes belges. Car le marché, ici, n'est pas concentré dans la capitale - autre signe de santé sans doute. [...]

Abondance de galeries, donc. Abondance nouvelle on l'a dit. Abondance liée à une circonstance historique très spécifique: la découverte récente, l'invention, pourrait-on écrire, de l'art contemporain belge. L'Annuel de l'art belge intitule sa revue des années 80 « Bilan d'une aube ». Claude Lorent y écrit, non sans quelque fierté nationale, que « la scène artistique belge et luxembourgeoise [a] aujourd'hui une ampleur jamais

égalée » et qu'elle ne souffre plus de graves lacunes face à ses voisines. Même constat, plus développé et plus ironique à la fois, de la part de Jan Vercruyse, l'un des artistes bruxellois les plus exposés aujourd'hui, créateur d'un néo-minimalisme poétiquement funèbre: « Jusqu'au milieu des années 80, il y a à peu près cinq ans, rien ne se passait. L'inaction était la règle, fondée sur un complexe collectif d'infériorité. En Belgique, rien ne pouvait se passer, on le savait... Et puis les Belges ont changé, quand d'autres se sont aperçus qu'ils existaient. Les grands mythes centralistes ont fait faillite, ceux qui affirmaient que l'histoire devait se jouer à New-York, à Cologne ou à Paris. Pour remédier à l'effondrement de ces mythes, il a fallu s'intéresser aux périphéries, aux artistes des pays périphériques. C'est ce qui s'est produit en Espagne, au Portugal et en Belgique. Du coup, les artistes belges cessaient d'être considérés d'office comme des ratés, puisqu'ils provenaient de cette périphérie soudain devenue captivante. Tout s'est enclenché alors. Les institutions ont abandonné leurs habitudes frileuses, les artistes ont osé se montrer. À l'indifférence a succédé l'intérêt, y compris à l'intérieur du pays, où des collections se sont créées. » [...]

DES AMATEURS TRÈS DISCRETS

Les artistes et les marchands le reconnaissent volontiers: il y a en Belgique des collectionneurs très actifs. Actifs oui, mais presque invisibles.

« Nous sommes ravis de vous recevoir... D'habitude, nous ne montrons notre collection qu'à nos amis. » Un sourire, un silence. « Naturellement, votre visite est privée. Il serait très contrariant pour nous que notre nom soit cité. » Les collectionneurs belges sont courtois, hospitaliers et anonymes. [...] C'est, expliquent-ils, une vieille tradition des provinces du Nord que de vivre assez retiré dans sa maison. « Les collectionneurs français se rencontrent souvent, ils forment une sorte de petit clan où l'on se visite et se jalouse. Ce n'est pas dans nos mœurs. Si nous rencontrons d'autres amateurs, c'est presque par hasard, dans les vernissages ou dans les foires. Rien de plus. » [...]

Comment les propriétaires achètent-ils? « À peu près jamais dans les foires, presque toujours dans les galeries, à Bruxelles, en Allemagne et à Paris. Vivre à Bruxelles nous permet d'aller dans les capitales européennes en peu de temps ». Est-ce cette heureuse circonstance géographique qui explique le développement des collections contemporaines en Belgique? « En partie peut-être. Mais il ne faut pas oublier le poids de la tradition: des collectionneurs, il y en a depuis longtemps ici. »

Une typologie s'esquisse: « Il y a grosso modo trois catégories de collectionneurs. D'abord, les industriels, flamands pour la plupart, qui ont profité du boum économique belge beaucoup mieux que les Wallons. Ensuite, seconde espèce, très importante et très

spécifique, les diamantaires anversoises et leurs héritiers. Ceux-là ont collectionné depuis des siècles, ne serait-ce que parce que le marché des pierres précieuses et celui des objets d'art étaient liés. Ils sont à moitié amateurs, à moitié professionnels et n'hésitent pas à acheter et vendre des œuvres. Ils vivent entre eux. Le troisième groupe regroupe ce qu'on peut appeler les professions libérales à Bruxelles et autour de Bruxelles. Ce sont généralement des médecins et des hommes de loi. » On comprend qu'une population si variée et dense d'acheteurs suffise à faire vivre artistes et galeristes.

Dans cet éden de sérénité et de luxe, il n'y a, semble-t-il, qu'un défaut: la conduite grossière des institutions officielles, sèchement accusées de ne rien comprendre aux beaux-arts. « Rien n'a été prévu dans la loi pour régir les rapports entre les musées et les collections privées, s'indigne le collectionneur. Il n'existe rien qui ressemble aux lois françaises qui organisent les donations, si bien qu'en cas de décès, les héritiers doivent vendre leurs œuvres pour acquitter leurs droits. On a même vu pire: quand Magritte est mort, ses héritiers ont voulu donner des tableaux aux musées. « Merci, leur a-t-on répondu. Mais il faut que vous payiez d'abord les droits correspondant à ces tableaux que vous nous offrez. » Résultat: les tableaux ont été vendus et il a fallu que les musées belges se ruinent pour acheter des œuvres qu'ils auraient pu obtenir à titre gracieux. »

Un projet de loi serait en cours d'élaboration qui introduirait une forme de donation. Il serait temps, car, à en juger par l'état actuel des salles dévolues au vingtième siècle dans les musées de Belgique et par ce que détiennent les collectionneurs bruxellois et anversoises, les institutions auraient tout à gagner à traiter avec moins de désinvolture ces amateurs fortunés qui feraient d'admirables donateurs pour peu qu'on les sollicite aimablement.

PHILIPPE DAGEN

in *Le Monde*, 3 octobre 1991.

LES DOSSIERS PÉDAGOGIQUES

édités par **Les Grignoux**

Pour toute demande:

Les Grignoux,

9 rue Sœurs de Hasque,

B-4000 Liège, Belgique.

☎: 32 (0)4 222 27 78

E-mail: contact@grignoux.be

<http://www.grignoux.be/>

Les nouveautés (septembre 2007)

Babel d'Alejandro González Inárritu

Les contes de la mère poule de Farkhondeh Torabi, Morteza Ahadi
Sarkani et Vajiolah Fard-e-Moghadam

Fast Food Nation de Richard Linklater

L'Incomparable Mademoiselle C de Richard Ciupka

Indigènes de Rachid Bouchareb

Nue propriété de Joachim Lafosse

Persepolis de Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud

Pom le poulain d'Olivier Ringer

Sophie Scholl de Mark Rothemund

La Vie des autres (Das Leben der Anderen) de Florian Henckel von
Donnersmarck

Zaïna, cavalière de l'Atlas de Bourlem Guerdjou