

8. Paris, Ville de Lettres²⁹⁵

a. Anvers

A la fin de novembre 1885, Vincent décide de fuir les difficultés qu'il rencontre quotidiennement à Nuenen. Il a du mal à trouver des modèles, le curé de la paroisse ayant défendu à ses ouailles de poser pour lui à la suite d'une sombre histoire. Une femme était tombée enceinte alors qu'elle le fréquentait, et le peintre fut accusé à tort d'avoir contribué à son état. Van Gogh se sentait totalement étranger aux remous que provoquaient sa présence et ses activités, mais il devait bien constater que Nuenen ne lui offrait que peu de perspectives d'évolution. Ayant perdu son principal opposant – son père –, et son seul ami, Rappard – qui l'avait durement critiqué pour son tableau des *Mangeurs de pommes de terre* –, plus rien ne le retenait aux Pays-Bas.

Avant de voir de plus près ce que Van Gogh lisait à Anvers durant l'hiver 1885-1886, un tableau amplement commenté, *Nature morte avec Bible*, mérite que l'on s'y arrête. Car si l'attention qui a été portée à ce tableau met en évidence son importance dramatique – le tableau est une vanitas moderne, peinte peu après le décès du père, représentant la relation entre le pasteur et son aîné –, il semble que les diverses interprétations qui en ont été proposées jusqu'à maintenant souffrent d'une méconnaissance totale, déjà mise en lumière par Sund²⁹⁶, du contenu du roman qui figure au premier plan, *La joie de vivre* d'Emile Zola. Ainsi, Hulsker affirme qu'il ne sait pas si ce titre, qui « contient pourtant un programme », n'aurait pas laissé à Vincent un goût amer, car l'artiste n'avait pas eu, jusque là, beaucoup de raisons de se réjouir de son existence. Hulsker montre par là même qu'il n'a pas lu ce roman représenté sur ce qu'il appelle « la nature morte la plus importante de la période des années passées à Nuenen »²⁹⁷. Le titre de l'ouvrage est ironique. Erickson, qui passe son livre à tenter de prouver que Van Gogh est toujours resté bon chrétien, démontre à l'aide d'anachronismes que cette nature morte est la preuve d'une réconciliation entre la foi et la littérature moderne²⁹⁸. Sund, qui livre l'analyse la plus précise et la mieux informée, propose une interprétation très ouverte : Van Gogh a pu s'identifier avec l'un ou l'autre personnage du roman de Zola, et a dû trouver des similitudes entre les situations décrites dans *La Joie de Vivre* et celles qu'il avait vécues dans la maison familiale de Nuenen. Les différents interprètes du tableau se rangent

²⁹⁵ Le présente étude ne décrit pas en détail les rapports entre la littérature parisienne réaliste consultée par Van Gogh et le séjour qu'il fit dans la capitale française. L'ouvrage de Sund le fait de façon très pertinente pour autant que le peu de données sur cette période permettent d'en tirer des conclusions fiables.

²⁹⁶ SUND 1992, pp 109-13.

²⁹⁷ HULSKER 1985, pp. 318-19.

²⁹⁸ POWERS-ERICKSON 1998, pp. 92-93. "Still-life with Open Bible may represent van Gogh's attempt to reconcile the Bible with contemporary literature, in order to make it more applicable to life in a modern society. He explained his concern to Théo, "I too read the Bible occasionally, just as I read Michelet or Balzac or Eliot; but I see quite different things in the Bible than father does, and I cannot find at all what father draws from it in his academic way." In explaining his "passion for books" to Théo, he mentioned the Bible first in the list of literary works he was currently reading."

Ce passage est inexact : les citations utilisées sont tirées de lettres écrites en 1881, quand Van Gogh venait de prendre la décision de devenir artiste. *Nature morte avec Bible* date de 1885. Rien n'indique que Van Gogh lisait la Bible à ce moment-là. Au vu des intérêts et idées qu'il avait développées, cela paraît même improbable.

en deux camps : il y a ceux qui y voient une opposition, et ceux qui y voient deux éléments qui se complètent.

Il faut tout d'abord tenir compte du contexte dans lequel cette toile a été peinte : une prestation rapide, qui aura servi à faire une démonstration théorique. Vincent était en désaccord avec son frère sur la question de l'utilisation du noir en peinture, et ce tableau devait montrer qu'il était possible de faire un tableau moderne en utilisant un fond noir.²⁹⁹ Le roman de Zola n'aurait alors qu'une fonction pratique : figurer la contemporanéité ; le tableau est moderne, par essence, puisqu'un roman moderne y figure. La couleur de la reliure et la disponibilité du livre auraient alors conditionné le choix de l'artiste, et non son contenu : Zola était publié chez Charpentier, surnommé « l'éditeur des naturalistes », qui utilisait la couleur jaune comme signe distinctif. N'importe quel autre roman jaune aurait fait l'affaire, mais il se trouvait que Van Gogh avait *La Joie de Vivre* à portée de main.

Comme le remarque Sund, *La Joie de Vivre* n'est en aucun cas un hymne à la vie, qui s'opposerait à la triste réalité des pasteurs bornés. Pourtant, au moment où il compose cette nature morte, pour Van Gogh, « le Dieu des pasteurs est mort » ; de plus, son père vient de décéder. Ce père, avec lequel Van Gogh entretenait un rapport fait d'incessants conflits, ne voyait la littérature française contemporaine que comme un moyen de sombrer dans l'alcoolisme et la déchéance. Selon Van Uiter, Van Heugten et Van Tilborgh³⁰⁰, cette opposition aurait été immortalisée dans *Nature Morte avec Bible*, témoignage critique d'un fils révolté contre son père.

Or, s'il s'agit d'une révolte, elle n'a rien en commun avec la violence des débats que menaient le pasteur et son fils. Au contraire, le tableau est d'un calme olympien, et se présente comme un constat plus que comme une revendication ou une revanche posthume. Plus vraisemblablement, ce tableau montre une continuité : il est possible de faire du neuf avec de l'ancien. Théo prétend qu'il faut abandonner le noir, parce qu'il ne serait pas moderne ? Ce tableau montre l'inverse. Le procédé est ancien, mais le résultat est moderne. C'est avant tout une *vanitas* : un constat d'humilité devant ce qui est éternel et devant ce qui passe. Zola et la Bible, ne sont que vanité : poussière qui redeviendra poussière. L'essentiel est ailleurs. Il y a bien opposition, mais pas entre les deux éléments du tableau ; plutôt entre le temporel et l'intemporel, et la vanité qu'il y a à s'opposer sur des détails idéologiques. C'est un regret, un constat d'échec, une réconciliation posthume d'affection et de piété filiale.

L'action décrite dans *La Joie de Vivre* est une spirale infernale, qui se resserre sur son personnage principal, Pauline Quenu, au fur et à mesure que l'on avance dans le récit. Van Gogh ne s'est pas identifié à ce personnage, qui est d'une naïveté consternante,

²⁹⁹ HULSKER 1985, pp. 318-19, et Lettre 540 (429): "In antwoord op uw beschrijving van de studie van Manet stuur ik U een stilleven van een open, dus een gebroken wit, bijbel in leer gebonden, tegen een zwart fond met geelbruinen voorgrond, met nog een noot citroengeel. Ik schilderde die *in eens*, op één dag." (En réponse à ta description de l'étude de Manet je t'envoie une nature morte d'une bible ouverte, reliée de cuir, donc un blanc rompu, contre un fond noir avec un avant-plan marron-jaune, avec encore une note jaune citron. Je la peignis *en une fois*, en une journée.)

³⁰⁰ *Paintings, Vincent van Gogh*, Milan et Rome 1990, p. 54.

ni à celui de Lazare, un parfait raté. En plaçant ce roman dans une *vanitas*, Van Gogh ne s'en approprie pas le contenu ou la modernité, bien au contraire. Il prend ses distances par rapport à tout ce qui est familial et étouffant, sclérosé de préjugés et de mauvaise foi. Van Gogh avait pour intention de dépasser le cadre étroit de la Bible et de la famille : il ne serait pas une Pauline, ni un Lazare, ni un prêtre ; ce qu'il avait pour intention de laisser derrière lui n'était « pas destiné aux vers »³⁰¹, contrairement à ce que représentaient le roman de Zola (les intrigues familiales) et la Bible (la religion).

Ainsi, cette toile marque une rupture et un renouveau. Van Gogh avait pour projet de changer d'air, de sortir de l'atmosphère étouffante de Nuenen. Et quelques semaines après avoir composé sa *Nature morte avec Bible*, il quitte définitivement son Brabant natal. *Nature Morte avec Bible* est en quelque sorte un testament et un envol : la Bible et Zola se complètent, se valent, et il faut les connaître. Mais au bout du compte, il n'en restera rien : ce ne sont pas des valeurs absolues, mais de simples productions humaines.

A Anvers, Vincent trouvera des musées, un monde artistique à peu près en place avec ses marchands et ses salons, son académie des beaux-arts, mais aussi des motifs urbains populaires dont il aime tant les équivalents littéraires chez Zola et Dickens. On comprend qu'il ne voulait pas retourner à La Haye, où des souvenirs trop vifs et trop douloureux l'auraient travaillé au corps et à l'esprit. Anvers, proche et connue, lui semble un bon choix, surtout parce qu'il sait qu'il pourrait y rencontrer d'autres artistes, tout comme il pourra y suivre des cours pour perfectionner sa technique.

Il s'installe dans une petite chambre et commence une vie de rapin sans maître. Il vit chichement, se désespère de l'enseignement académique, et rencontre l'incompréhension là où il voulait se baigner dans une émulation féconde. Il restera à peine trois mois dans la capitale des Flandres, où il fera pourtant une découverte qui changera drastiquement sa conception de l'art : les *japonaiseries*.

Le Japon selon Van Gogh, c'est l'histoire d'un splendide malentendu. Entiché des écrits des romanciers français modernes, il n'a pas échappé à la vogue du japonisme, qui, en 1886, n'était plus vraiment moderne, mais restait au goût du jour. Dans la préface de *Chérie*, paru en 1884, Edmond de Goncourt souligne que cette vogue n'a d'autre origine que son frère et lui-même. Si ce propos paraît quelque peu présomptueux, il faut laisser aux Goncourt d'avoir été les premiers à vulgariser cette mode, et de l'avoir fait sortir des boudoirs des plus privilégiés du Second Empire. Se montrant parfaitement au courant de cette mode de vingt-cinq ans, Vincent, qui ignorait toujours ce que pouvait bien être un impressionniste, écrivit :

³⁰¹ Lettre 290 (248).

Un des proverbes de de Goncourt était «*Japonaiserie for ever*». Eh bien, ces quais sont une fameuse *Japonaiserie*, capricieux, singuliers, inouïs – au moins on peut le voir comme cela.³⁰²

Il mentionne dans la même lettre qu'il a cloué quelques représentations japonaises sur les murs de sa petite chambre. Cette nouvelle passion, qui l'éloigne considérablement des paysannes à grosse croupe et des nids d'oiseaux qu'il peignait à Nuenen, aura des effets dramatiques sur sa palette. En accord avec sa découverte, il décrit le port d'Anvers en mettant surtout en avant des contrastes de couleur et des oppositions d'attitude, véritable mise en relief de ce qui fait, à ses yeux, le caractère pittoresque de l'endroit. Cette recherche formelle des contraires qui se complètent, qu'il associe à la «*Japonaiserie*», est d'une importance fondamentale chez Van Gogh : on la retrouve dans ses préoccupations théoriques, lorsqu'il découvre les idées de Delacroix, et on en voit l'application dans pratiquement toute son oeuvre, où il est incessamment question d'opposition, de contraste et de repoussoirs.

Comme le souligne fort bien Sund, Van Gogh prenait exemple sur les Goncourt³⁰³, ces deux frères qui ont tant contribué à l'évolution artistique et littéraire de leur temps. Van Gogh nourrit des ambitions similaires avant même de se rendre à Paris : il compte monter un atelier, et au vu de ce qui est objectivement à sa portée, son idée de réussir, avec son frère, à créer quelque chose de comparable aux Goncourt, paraît d'une naïveté invraisemblable. Il n'est encore personne, ne connaît encore personne, et personne n'apprécie encore son talent.

C'est à Anvers que Van Gogh lit une partie de *L'oeuvre*, qui paraissait en feuilleton dans *Gil Blas* et qu'il trouve très vraie.³⁰⁴ *L'oeuvre* tombait à point nommé, puisque Van Gogh avait rapidement fait le tour d'Anvers et des possibilités qu'offrait cette ville. La grande ambition de Vincent est confirmée par son ami et élève Anton Kerssemakers, d'Eindhoven, à qui il avait annoncé qu'il mettrait tout en oeuvre pour que l'on se souvienne de lui après sa mort.³⁰⁵ *L'oeuvre* donne l'exemple d'un artiste qui ne parvient pas, et qui finit par se suicider devant ce qui aurait dû être son chef d'oeuvre – et qui ne sera que la ruine d'un château en Espagne. Mais *L'oeuvre* décrit aussi un monde d'échanges d'idées, d'effervescence collective, d'émulation et d'aventures, au mépris des conventions et des valeurs bourgeoises. Van Gogh put ainsi suivre, à travers la prose de Zola, la destinée d'un peintre raté, doué d'un talent incontestable, incapable toutefois de faire franchir à son art audacieux le mur de railleries imbéciles que lui dresse le public. Le début de roman que Van Gogh a lu à Anvers contient des pages qui ont dû fortement frapper son imagination, et ont indubitablement produit un effet d'identification :

³⁰² Lettre 548 (437).

Een van de spreekwoorden van de Goncourt was “*Japonaiserie for ever*”. – Wel, die dokken zijn een fameuse *Japonaiserie*, grillig, eigenaardig, ongehoord – ten minste men kan 't zoo zien.–

³⁰³ SUND 1992, p. 115.

³⁰⁴ SUND 1992, p. 118.

³⁰⁵ *Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh*, Vol. 3, p. 97, Amsterdam-Anvers 1973.

... à Paris, Berthou, le célèbre peintre de *Néron au Cirque*, dont il avait fréquenté l'atelier pendant cinq mois, ne lui avait-il pas répété, à vingt reprises, qu'il ne ferait jamais rien ! Ah ! qu'il les regrettait aujourd'hui, ces six mois d'imbéciles tâtonnements, d'exercices niais sous la férule d'un bonhomme dont la caboche différait de la sienne ! [...] Est-ce que, en art, il y avait autre chose que de donner ce qu'on avait dans le ventre ? est-ce que tout ne se réduisait pas à planter une bonne femme devant soi, puis à la rendre comme on la sentait ? est-ce qu'une botte de carottes, oui, une botte de carottes ! étudiée directement, peinte naïvement, dans la note personnelle où on la voit, ne valait pas les éternelles tartines de l'École, cette peinture au jus de chique, honteusement cuisinée d'après les recettes ? Le jour venait où une seule carotte originale serait grosse d'une révolution.³⁰⁶

Ces conceptions sont parfaitement en accord avec les convictions et l'expérience personnelle de Vincent. A ses débuts, il avait fréquenté l'atelier de Mauve, et recopié des plâtres qu'il avait fini par fracasser dans un mouvement d'humeur. Ses relations avec ses maîtres de l'Académie des Beaux-Arts, MM. Verlat et Siberdt, prirent bientôt une tournure similiaire aux vociférations intérieures de Claude Lantier, l'artiste malheureux dépeint dans *L'œuvre*.³⁰⁷

Zola décrit Claude Lantier comme un homme perpétuellement pris dans une fièvre de création et de travail, toujours insatisfait de ses résultats. Comme Van Gogh, cependant, il est convaincu d'être sur un meilleur chemin que les autres, confiant dans son talent, et sûr de la stupidité des autres.

Dans ses rares heures de contentement, il avait la fierté de ces quelques études, les seules dont il fût satisfait, celles qui annonçaient un grand peintre, doué admirablement, entravé par des impuissances soudaines et inexplicables.³⁰⁸

Van Gogh partageait plusieurs traits de caractère avec le Claude Lantier de Zola : ses colères, son agitation irrévérencieuse, son respect sans réserve pour ceux dont il n'appréciait pourtant pas l'œuvre, et la conviction que seul Delacroix mérite, parmi les peintres de l'époque romantique, que l'on s'y arrête.

Il poursuivit avec violence, sabrant à grands coups le veston de velours, se fouettant dans son intransigeance qui ne respectait personne.

« Tous ces barbouilleurs d'images à deux sous, des réputations volées, des imbéciles ou des malins à genoux devant la bêtise publique ! Pas un gaillard qui flanque une gifle aux bourgeois !... Tiens ! le père Ingres, tu sais s'il me tourne sur le cœur, celui-là, avec sa peinture glaireuse ? Eh bien ! c'est tout de même un sacré bonhomme, je le trouve très crâne, et je lui tire mon chapeau, car il se fichait de tout, il avait un dessin du tonnerre de Dieu, qu'il a

³⁰⁶ Emile ZOLA, *L'œuvre*, Charpentier, Paris 1886, p. 47.

³⁰⁷ Lettre 556 (445).

³⁰⁸ Emile ZOLA, *L'œuvre*, Charpentier, Paris 1886, p. 47.

fait avaler de force aux idiots qui croient aujourd'hui le comprendre... après ça, entends-tu ! ils ne sont que deux, Delacroix et Courbet. Le reste, c'est de la fripouille... [...] »³⁰⁹

Ce passage est révélateur de ce que Van Gogh et Lantier avaient en commun. On sait le besoin impérieux de Zola de faire du vrai, du documenté, et d'offrir à ses lecteurs une image fidèle d'une réalité possible. Avec son Lantier, il arrive à une proximité étonnante avec Van Gogh, dont, par conséquent, l'originalité supposée s'effrite au contact de ce poncif Second Empire : Van Gogh était un artiste vrai, possible, bien à sa place dans la *nature* du monde artistique parisien. Des jeunes débarquant d'ailleurs, pressés d'arriver comme Van Gogh, Montmartre en comptait des douzaines et des douzaines. Bien sûr, contrairement à Vincent, Lantier n'avait pas pour frère Théo van Gogh, le négociant d'art, installé au cœur de la place...

Aussi, les traits de langage de Lantier correspondent à ceux qu'utilisera Van Gogh dans ses lettres rédigées en français : « un sacré bonhomme », « crâne », le « tonnerre de Dieu », « le père Ingres », tous ces termes se retrouvent plus ou moins à l'identique dans la correspondance de Vincent, qui emploie des tournures similaires dans des situations comparables. Son séjour Parisien lui aura appris ce qui manquait encore à son français : le jargon et le style d'atelier, dont Zola nous offre de beaux exemples dans *L'oeuvre*.

Toutefois, l'identification avec le protagoniste de *L'oeuvre* a des limites, dans la mesure où Van Gogh est bien conscient que Claude Lantier figure un peintre impressionniste de la première génération, à une époque dominée par la bourgeoisie frileuse et apeurée du Second Empire. Lantier est un pionnier incompris au sein d'une société encore traumatisée par trois révolutions successives. Le Second Empire s'était achevé sur la triste note finale de la défaite de Sedan et de la perte de l'Alsace et de la Lorraine. Victor Hugo, exilé, n'avait eu de cesse de railler l'Empereur, qu'il appelait « Napoléon le petit ». Zola, avec ses Rougon-Macquart, fit l'inventaire des effets pervers et des mesquineries de cette société corrompue et fade, qui vit l'avènement de la toute-puissance de l'argent. Pour Van Gogh, admirateur de Delacroix, le peintre engagé de la révolution de 1848, la Troisième République n'était pas beaucoup plus palpitante que le Second Empire. Il était difficile de signifier quelque chose de fort, de juste, d'engagé et de viril, comme Delacroix avait pu le faire, dans cette société marquée par la désillusion, les luttes politiciennes et la peur du changement. Le dernier acte historique en date qui put avoir quelque importance aux yeux des jeunes générations avides de renouveau et de justice sociale était la Commune de Paris, épisode tragique, sanglant, traumatisant, qui dégoûta pour longtemps les parisiens de la révolte publique.

Van Gogh, dont la conscience historique était essentiellement le fruit d'une lecture biaisée de Michelet, d'Erckmann-Chatrion et de Victor Hugo, était un grand amoureux des mouvements révolutionnaires. Le talentueux Claude Lantier, dans *Le*

³⁰⁹ idem, pp. 47-48.

ventre de Paris, est un révolutionnaire de seize ans, prudent et sceptique, révolté contre la bourgeoisie et l'État, mais sans projet politique bien défini. C'est exactement ce qui caractérise Van Gogh, qui a toujours été critique, sans jamais prendre clairement parti pour l'un ou l'autre courant politique. Admirateur des révolutions, mais peu désireux d'y participer autrement que par le pinceau.

Dans *L'Oeuvre*, la frustration de Lantier est double : il n'a pas d'admirateurs, et en plus, il n'a pas d'ennemis ; situation castratrice pour l'artiste révolutionnaire qu'il sent bouillir en lui. Il est ignoré ; au mieux on rit de lui. Il en est de même pour Van Gogh à Anvers, comme il en avait été à la fin de son séjour à Nuenen. L'accueil réservé à ses dessins était fait d'incompréhension défiante, de suffisance et de rejet moqueur. Siebert, son professeur de dessin de l'académie d'Anvers, a les mêmes certitudes borgnes que le public qui raille les tableaux de Claude Lantier. Vincent réclame, comme Lantier, le droit de dessiner des femmes *vraies*, naturelles, et non des corps asexués figés dans des poses artificielles. En quittant Anvers, Van Gogh ne connaissait pas la fin tragique du roman de Zola. Et l'exemple des Goncourt, d'après la préface de *Chérie*, le rassurait sur ses chances de succès. Après un peu plus de trois mois passés en Belgique, ayant fait le tour de la ville, de ses musées et de ses mesquineries, Van Gogh choisit de se rendre d'une traite à Paris, sans avertir son frère.

b. Paris

En mars 1886, Théo reçut un billet griffonné à la hâte, au fusain, signé par Vincent, qui venait d'arriver à Paris. Pour le retrouver, Théo n'avait qu'à se rendre au Louvre, dans la Salle Carrée, au plus vite. Le même jour, le peintre s'installe chez le marchand. Les frères réunis déménageront assez rapidement, Vincent et sa peinture prenant trop de place.

A Nuenen, quand Van Gogh mettait son frère en garde contre les dangers de Paris, et le risque de devenir une médiocrité, il lui expliquait qu'il était en train de tourner du côté Bourdoncle, alors qu'il devrait être un Octave Mouret. Dans *Au Bonheur de Dames* de Zola, Bourdoncle est l'homme sans femme, sans imagination, rigide et conservateur, contrairement à Mouret, le séducteur, l'homme des inventions, des innovations et du progrès. Théo, employé modèle de Boussod, Valladon et Compagnie, dont la carrière connaît de belles avancées, avait eu l'imprudence de se réjouir de ses bons résultats commerciaux. Vincent sent dès lors, en 1884, que son frère peut jouer un rôle important dans le commerce de l'art – non pas en proposant les tableaux qui ont déjà des amateurs, mais en créant de nouveaux débouchés avec un art nouveau. Pour Van Gogh, dont la vocation était justement de faire de l'art « nouveau », cette situation offrait des perspectives intéressantes. L'exemple de Mouret lui montrait, en plus, que la réussite était tout à fait possible à Paris.

En 1885, Paris est le centre de la vie littéraire française. La « littérature moderne », que Van Gogh appréciait tant, avait souvent pour motif ou pour décor la ville de Paris. *The tale of two cities* de Dickens, *Les Misérables*, ou *Notre-Dame de Paris* de Victor

Hugo, *Le père Goriot* de Balzac, *Le ventre de Paris*, *Au bonheur des Dames*, *Pot-Bouille* de Zola, *Le philosophe sous les toits* de Souvestre, pour ne nommer que ceux-là, se déroulent à Paris. Dans le livre de Sensier sur Millet, la ville de Paris joue aussi un grand rôle, ne serait-ce que parce que Millet la déteste. Un motif littéraire que Van Gogh affectionnait particulièrement, la Révolution de 1789, a pour théâtre principal la ville de Paris. Fatalement, ces lectures ont conditionné l'image que Van Gogh se fait de la capitale française.

A travers ces dernières, Paris ressemble à une immense ruche humaine, où toutes les destinées et tous les événements possibles se croisent et s'enchevêtrent. C'est la ville des extrêmes : son histoire récente, faite de révolutions et d'instabilité, est sanglante et passionnée ; un Rastignac, un Bel-Ami ou un Mouret peuvent venir y chercher la réussite, comme un Claude Lantier peut y mourir ignoré, et un Jean-François Millet la fuir, écoeuré par les intrigues et le copinage régnants. Dans toutes les couches de la population, à tous les niveaux de décision, n'importe quel événement est susceptible de venir bousculer les existences des uns et des autres. Paris est l'endroit par excellence où l'on se rend, de loin, pour se perdre ou pour briller.

En 1886, Vincent déboula ainsi dans un monde qu'il croyait connaître, pour l'avoir lu et y avoir vécu en 1875. Mais quel changement de perspective ! Lui qui courait les églises et les temples, lisait la Bible tous les soirs à voix haute à son pauvre ami Gladwell, voilà qu'il revient avec des yeux d'artiste, désireux de croquer d'un coup toute la frénésie qui bouillait devant lui.

Un livre remarquable, dont le tort principal est sans doute d'avoir été écrit en français, par un témoin oculaire, Gustave Coquiot, a été passé pratiquement sous silence par les principaux biographes de Vincent. Hulsker lui consacre tout juste son mépris, Sund le mentionne dans sa bibliographie mais ne s'en sert pas dans son texte, et Kodera ne le mentionne pas du tout. Pourtant l'ouvrage contient une mine d'informations précieuses pour qui s'intéresse à ce Montmartre dans lequel Vincent plongea avec tant d'impatience et d'envie, et dont il sortirait « bien navré et presque malade et presque alcoolique à force de [se] monter le cou³¹⁰ ». Ces informations sont d'autant plus précieuses que Coquiot était lui-même à Montmartre en 1886-1888, qu'il participait à la vie nocturne Montmartroise, et qu'il y a rencontré Van Gogh.

A la page 130 de cet ouvrage, nous apprenons par exemple que Van Gogh allait au *Perroquet Gris*, un lupanar fondé en 1860 par Bibi Malard, dit le père des garces, racheté en 1880 par Gabriel Hominal, dit Vermicelle. Ailleurs, nous trouvons de juteuses descriptions d'établissements comme *Le père Boivin*, *Le Rat mort*, ou encore de :

La Nouvelle Athènes, Place Pigalle. Le café des indépendants. Où l'on vit Manet, Degas, Renoir, et les critiques Duranty, Castagnary, se pressaient à l'heure de l'apéritif des larges chapeaux, des cravates Lavallière et des

³¹⁰ Lettre 698 (544).

pesantes cannes. On y huait l'Institut ; on y vomissait l'art officiel, qui tenait ses assises, lui, *au Café de la Rochefoucauld*, dans la rue du même nom ; morne café qui recueillait Cormon, Gervex et M. Gérôme.³¹¹

Il y avait encore *La Truie qui file*, dont « le sous-sol recéléait un pittoresque ordurier qui enchantait les Parisiens. » *Au Hanne-ton* se trouvait « un piaffant marché de tribades et de jeunes pédérastes. » « Des Cabarets artistiques paraient partout, à Montmartre. »

Ces détails savoureux sont inestimables pour qui s'intéresse à l'évolution intellectuelle et artistique de Vincent. Quel chemin parcouru depuis les illuminations religieuses de ses vingt ans ! Trempé dans une vie de noce et de débauche, cuisant dans les fièvres artistiques, entouré de dizaines, de centaines de types comme lui, Van Gogh n'est plus seul, enfin ; de tous ceux qu'il fréquente, de tous les écrivains qu'il admire, pas un seul n'est né à Paris. Tous ont été, comme lui, attirés par Paris comme des papillons de nuit par la flamme. Et nombreux sont ceux qui s'y brûlaient les ailes : l'alcool, la faim, les bordels, les maladies vénériennes, l'opium... On avait plus de raisons de mourir que de vivre, à Montmartre, et rares étaient ceux qui parvenaient à suivre le chemin qu'ils s'étaient fixés en y arrivant. Les parisiens eux-mêmes venaient à Montmartre en ayant l'impression de sortir de Paris : c'était un monde à part, ni ville, ni campagne, ni faubourg. Un monde où l'on pouvait être anonyme en étant différent : une libération totale pour tous ceux qui, à l'image de Van Gogh, venaient de quitter un entourage oppressant comme Nuenen.

Le livre de Coquiot, que Hulsker condamne peut-être parce qu'il n'en comprenait pas le langage trop élaboré, rend de façon magistrale l'ambiance des cabarets Montmartrois de 1886-1888. S'il restait encore un soupçon d'innocence chez Vincent, ce dont on peut douter après les séjours qu'il fit à Londres, La Haye et Anvers, où il a déjà consommé quelques fruits défendus, il est certain que Paris a définitivement achevé de le déniaiser. Parallèlement, les mièvreries de la littérature victorienne comme celles des sœurs Brontë, de George Eliot, les leçons moralisantes de Michelet, Souvestre ou Karr, ainsi que l'œuvre de Balzac, d'Erckmann-Chatrian, de Flaubert et même de Zola, appartiennent désormais au passé. Zola, pourtant, publie toujours. Mais au sein de l'avant-garde artistique Montmartroise, il paraît improbable que le chef de file du Naturalisme ait pu avoir une quelconque réputation de modernité.

Malgré l'ouvrage de Coquiot, ainsi que des travaux remarquables de Welsh-Olgarov et de Rewald, nous ne savons pas assez sur les deux années que Vincent a passées à Paris. Ses pensées intimes, ses convictions profondes, si soigneusement notées dans les lettres qu'il envoyait à Théo, manquent totalement : vivant avec son frère, il ne lui écrivait pas. Nous devons par conséquent, si nous voulons nous faire une idée de ce qu'il lisait, nous référer aux lettres qu'il écrivit plus tard, une fois installé à Arles. Ce qui est certain, c'est qu'il a lu énormément à Paris, qu'il a quitté Paris pour éviter de sombrer dans les pièges de la noce et de l'alcool, autant que pour découvrir une

³¹¹ COQUIOT 1923, p. 122.

nouvelle lumière, qui s'apparenterait selon lui à celle du Japon³¹². Deux tableaux, *Romans parisiens* et *Nature morte avec statuette*, rendent compte de l'intensité de son programme de lecture.

c. Romans Parisiens

Sund consacre un chapitre entier à la question de savoir ce que Van Gogh lisait à Paris. Ce chapitre met notamment en lumière la résistance de Van Gogh à « l'offensive symboliste ». Il est vrai que l'impressionnisme et le Naturalisme, en 1886, étaient dans la tourmente. Moréas publie son « Manifeste » symboliste dans le *Figaro Littéraire*, en septembre 1886³¹³, et en août de l'année suivante, *Le Figaro* publie le « Manifeste des Cinq ». Rédigé par cinq disciples auto-proclamés de Zola, cet article est une attaque en règle contre *La Terre*, le quinzième volume des Rougon-Macquart. Zola répondit avec beaucoup de superbe qu'il n'en connaissait qu'à peine les signataires – qui se prétendaient pourtant ses disciples affranchis.

Il est impossible de savoir ce que Van Gogh pensait de tout ce remue-ménage autour de la place, de la fonction et de la nature de la littérature. Ce qui est significatif, c'est précisément que rien n'indique que Vincent ait pu avoir un quelconque intérêt pour ce qui se faisait de plus novateur en littérature. On comprend pleinement, en constatant qu'il ne cite ni *A rebours* (1884), de J.K. Huysmans, une véritable révolution, un pavé dans la mare du Naturalisme, ni Verlaine, ni Rimbaud, ni Mallarmé, que Van Gogh ne s'intéresse pas à la littérature en tant que telle, ni aux problématiques esthétiques, philosophiques ou morales qu'elle soulevait. Van Gogh n'avait aucun goût pour le verbe rare, la construction savante ou la formule harmonieuse. La forme littéraire lui importait peu, même s'il la poésie de Mallarmé ou la prose de Huysmans devaient, par leur forme, lui paraître moins *vraies* que la prose plus directe et plus simple de Zola. Ce qui comptait avant tout pour Vincent, c'était ce que la littérature lui apportait. Elle devait être fonctionnelle : le conforter dans ses opinions, éventuellement lui apporter une anecdote savoureuse, une expérience émouvante... En somme, elle devait le divertir et le rassurer. Il attendait de la littérature ce qu'il demandait des tableaux : du sentiment et de la consolation. A en juger par sa correspondance d'Arles, ses goûts ne se transforment pas au contact des découvertes littéraires, mais ils s'affinent : le peintre reste attaché aux valeurs-clefs que sont la simplicité et le travail, au service de *l'effet vrai*, par l'exagération et la simplification de la réalité. Mallarmé et Huysmans sont bien éloignés de ces principes-là.

La Terre, réduction caricaturale et controversée du monde paysan à un microcosme malsain dominé par la peur, la haine, l'avarice et la jalousie, ne déplût pas à Van

³¹² Les nombreuses biographies de Van Gogh ont largement commenté les raisons qui l'ont poussé à se rendre dans le sud de la France. Il est inutile de les répéter en détail ici. Selon l'auteur des lignes présentes, il faut tenir compte dans ce choix des lectures de Zola, Daudet et Voltaire, que Van Gogh associait avec le sud ; Daudet en particulier a pu l'inciter à choisir Arles et sa région.

³¹³ Jean Moréas (pseudonyme de Jean Papadiamantopoulos), poète grec d'expression française, formule dans son article du 18 septembre 1886 l'esthétique du mouvement symboliste : recherche de l'idée primordiale, par le biais d'images suggestives plutôt que descriptives.

Gogh. Bien au contraire ; le procédé employé par Zola épouse parfaitement sa conception de la façon dont il est possible de rendre compte des réalités paysannes. Ainsi, à Arles, quand Vincent vient d'évoquer sa dernière toile du moment (le 11 août 1888), le portrait de Patience Escalier, « vieux bouvier de Provence », il écrit :

Ah, mon cher frère - - et les bonnes personnes ne verront dans cette exagération que de la caricature. Mais qu'est ce que cela nous fait, nous avons lu la terre et germinal et si nous peignons un paysan nous aimerions montrer que cette lecture a un peu fini par faire corps avec nous.³¹⁴

Sund utilise la dernière partie de cette citation, en l'amputant de « Mais qu'est-ce que cela nous fait », et en ajoutant une majuscule au « nous » qui suit, comme si la phrase commençait là, pour affirmer que la controverse provoquée par *La Terre* n'avait pas diminué la croyance de Van Gogh dans la justesse et l'art des descriptions de paysans de Zola. En plus, la traduction utilisée par Sund transforme le conditionnel de « aimerions » en un indicatif présent, « want », ce qui change le sens de la phrase.³¹⁵

La Terre est reconnue par Van Gogh comme une caricature, ce qui en dit long sur sa façon de lire Zola. Zola vise à l'authenticité, par la documentation, et par l'emploi de méthodes scientifiques, expérimentales. Van Gogh, grand admirateur de Daumier, n'y voit que des exagérations fécondes – auxquelles il souscrit sans réserve. Pour Van Gogh, la « justesse » évoquée par Sund est totalement secondaire, voire indésirable. Ce qui compte, c'est un *sentiment vrai*, une *impression* juste, provoqués par des éléments artificiels et exagérés.

Ce goût de la caricature et de la simplification, Van Gogh les partageait avec Alphonse Daudet, dont Van Gogh avait lu, avant de s'installer à Paris, des ouvrages de facture réaliste comme *Fromont jeune et Risler aîné*, ou *L'évangéliste*. Les œuvres de Daudet que Vincent découvre à Paris, dont *Tartarin de Tarascon* et *Les lettres de mon moulin*, ne sont pas réalistes du tout : bien au contraire, ce sont des livres légers, pleins de fantaisie, qui ont un but évident de divertissement. Ce fait n'empêche pas Sund de les inclure dans la partie « Un fidèle naturaliste contre la marée »³¹⁶ de son chapitre « Romans Parisiens ».

Il est évident que ces ouvrages sortent complètement du cadre naturaliste, et ne peuvent en aucun cas étayer l'idée que Van Gogh serait un naturaliste. Bien au contraire, cela montre que Van Gogh, au contact de la littérature qu'il rencontre à Paris, passe à autre chose.

Alphonse Daudet est certainement une figure qui illustre mieux l'évolution des goûts littéraires de Van Gogh que Zola. Sund relève que le sous-titre de *Braves Gens* de Richepin est « Roman Parisien », et que la destinée de ses personnages principaux ressemble à celle de Van Gogh : Tombre, alcoolique qui sombre dans les bas-fonds

³¹⁴ Lettre 663 (520).

³¹⁵ SUND 1992, p. 132.

³¹⁶ 'A naturalist loyalist against the tide', SUND 1992, p. 132.

de la vie artistique parisienne, s'oppose au personnage d'Yves, qui s'exile en Bretagne, où une vie plus saine lui permet de faire honneur à son talent, lui donnant toute sa mesure. Van Gogh, qui a exprimé son impression d'avoir failli tomber dans l'alcoolisme à Paris, et selon qui son départ pour Arles a été salvateur tant au niveau de sa peinture que de son hygiène de vie, a très certainement pu voir dans *Braves Gens* un avertissement et un modèle. Néanmoins, l'exemple de la vie et de l'œuvre de Daudet ne sont pas pour autant négligeables dans la réflexion que Van Gogh a menée sur son départ et sur sa destination. Le sous-titre de *Braves Gens*, « Roman Parisien », n'a aucune valeur particulière : *Sapho*, *Nuna Roumestan* et *Fromont jeune et Risler aîné* ont pour sous-titre « Mœurs parisiennes ». *Le Nabab* a pour sous-titre « Roman de mœurs parisiennes ». Enfin *Les Rois en exil* et *L'Évangéliste* ont pour sous-titre « Roman parisien ». Il apparaît par conséquent que le terme « Roman parisien » est à considérer comme une simple indication, presque un genre littéraire, définissant le lieu où se déroule l'action. Entre le sous-titre de Richepin et le titre du tableau de Van Gogh, il n'y a par conséquent aucun rapport privilégié. À l'inverse, on peut soupçonner un rapport privilégié entre les écrits de Daudet et la destination choisie par Van Gogh quand on lit dans les *Souvenirs d'un homme de Lettres* de Daudet (publiés en 1888) :

[...] dans un minuscule cahier vert que j'ai là devant moi, [...] j'ai résumé mon pays de naissance, climat, mœurs, tempérament, l'accent, les gestes, frénésies et ébullitions de notre soleil, et cet ingénu besoin de mentir qui vient d'un excès d'imagination, d'un délire expansif, bavard et bienveillant, si peu semblable au froid mensonge pervers et calculé qu'on rencontre dans le Nord. [...] Tout noté [...], jusqu'aux geignements de nos maladies que notre imagination grossit et répercute, presque toutes nerveuses, rhumatismales, causées par ce ciel de vent et de flamme qui vous dévore jusqu'à la moëlle, met tout l'être en fusion comme une canne à sucre ; noté jusqu'aux crimes du Midi, explosions de passion, de violence ivre, ivre sans boire, qui déroutent, épouvantent la conscience des juges, venus d'un autre climat, éperdus au milieu de ces exagérations, de ces témoignages extravagants qu'ils ne savent pas « mettre au point ».³¹⁷

Van Gogh a évoqué à plusieurs reprises l'excès d'imagination, les maladies nerveuses du midi causé par le soleil et le mistral, les crimes et les passions, et lui-même était perdu « au milieu de ces exagérations », même si, pourtant, comme Daudet, il aimait l'imagination féconde du midi provençal. Et Daudet, en évoquant le petit peuple dans son ouvrage, fait preuve de compassion sans pour autant prendre parti, sans revendiquer une justice sociale, à l'image de ce que fait Van Gogh.

Le lecture des *Lettres de mon moulin*³¹⁸, un recueil de contes qui a toujours été l'objet de critiques dénigrantes, le transformant au fil du temps en livre pour enfants, contient

³¹⁷ Alphonse Daudet, *Souvenirs d'un homme de Lettres*, Paris, 1888, p. 43.

³¹⁸ Il n'est pas possible d'affirmer, malgré les éléments présentés ici, que Van Gogh a effectivement lu l'ouvrage. Il n'en fait pas mention dans sa correspondance, ce qui peut s'expliquer par le fait qu'il prenait garde à sauvegarder son image d'artiste cultivé. Van Gogh a pu hésiter à faire mention de *Lettres de mon moulin*, peu considérées par l'intelligentsia culturelle de l'époque.

des parallèles très frappants avec le chemin que Van Gogh aura fait de Paris à Arles, ainsi que des éléments qui n'ont pu que l'encourager à se rendre dans la région d'Arles. Le soleil brûlant, le mistral et les cigales y sont naturellement omniprésents, comme dans les lettres de Vincent ; « trop de mistral et trop de soleil, une vraie journée de Provence. [...] je rêvais de rester là tout le jour, comme un lézard, à boire la lumière, en écoutant chanter les pins... [...] Dans les ormes du cours, blancs de poussière, les cigales chantaient comme en pleine Crau. »³¹⁹

Dans l'introduction au recueil, appelé 'Installation', Daudet écrit :

Tout ce beau paysage provençal ne vit que par la lumière.
Et maintenant, comment voulez-vous que je le regrette, votre Paris bruyant et noir ? [...] C'est si bien le coin que je cherchais, un petit coin parfumé et chaud, à mille lieues des journaux, des fiacres, du brouillard !... Et que de jolies choses autour de moi ! Il y a à peine huit jours que je suis installé, j'ai déjà la tête bourrée d'impressions et de souvenirs...

Colette Becker³²⁰ remarque que Daudet « ne vit pas seulement dans la Provence de beaux paysages, des habitants pittoresques et amusants – surtout pour des Parisiens ! – par leur accent ou leur « faculté de mirage ». Le pays qu'il aime n'est pas celui attrayant et facile des villes et des plages de la côte, mais la terre rude aux hommes, étourdie de chaleur et du bruissement des cigales, brûlée par le soleil, desséchée par le vent, les rochers arides ou les garrigues crayeuses de Fontvieille et de ses environs, Nîmes, Beaucaire, Arles, le désert de la Crau, [...]. Des deux « Midi » qu'il discerne, « le Midi bourgeois » « comique » et « le Midi paysan » « splendide », c'est le Midi paysan qu'il peint dans ses *Lettres*, [...]. »

L'on pourra dire qu'il s'agit là de lieux-communs sur le Midi, mais il reste que les lieux spécifiés délimitent avec une exactitude troublante la région où Van Gogh se rendra en 1888, et où il peindra surtout le Midi « splendide » « paysan ». A partir de ce constat, le parallèle avec Van Gogh s'impose de lui-même.

Le conte *Les Etoiles*, qui a pour sous-titre « Récit d'un berger provençal », décrit une rencontre improbable. Stéphanette, la jolie fille des « maîtres », vient ravitailler un jeune berger de vingt ans, et passe la nuit avec lui, dans la chasteté la plus totale. Le jeune berger explique à Stéphanette, qui s'étonne de voir, pour la première fois de sa vie, une étoile filante, qu'il s'agit là d'une « âme qui entre en paradis ». Ensuite, il décrit tout le firmament avec des légendes et des noms pittoresques, qui prennent d'autant plus de saveur quand on pense aux paroles de de Van Gogh :

Je veux maintenant absolument peindre un ciel étoilé. Souvent il me semble que la nuit est encore plus richement coloré que le jour, colorée des violets, des bleus et des verts les plus intenses. Lorsque tu y feras attention tu verras

³¹⁹ Alphonse DAUDET, *Les lettres de mon moulin*, Charpentier, Paris 1887, p. 145.

³²⁰ Colette BECKER, Introduction de *Les lettres de mon moulin*, GF-Flammarion, Paris 1972.

que de certaines étoiles sont citronnées, d'autres ont des feux roses, verts, bleus myosotys. Et sans insister davantage il est évident que pour peindre un ciel étoilé il ne suffise point du tout de mettre des points blancs sur du noir bleu.³²¹

Et :

Mais toujours la vue des étoiles me fait rêver *aussi simplement* que me donnent à rêver les points noirs représentant sur la carte géographique villes & villages.

Pourquoi, me dis je, les points lumineux du firmament nous seraient elles moins accessibles que les points noirs sur la carte de France.

Si nous prenons le train pour nous rendre à Tarascon ou à Rouen nous prenons la mort pour aller dans une étoile.³²²

Enfin :

Je viens de lire L'Année Terrible de Victor Hugo... Là il y a de l'espoir mais – ... cet espoir est dans les étoiles – Je trouve cela vrai et bien dit et beau ; d'ailleurs volontiers je le crois aussi.

Mais n'oublions pas que la terre est également une planète, par conséquent une étoile ou globe céleste.– Et si toutes ces autres étoiles étaient pareilles !!!!! Ce ne serait pas gai, enfin ce serait à recommencer.–

Or pour l'art – où on a besoin de *temps*, ce ne serait pas mal de vivre plus d'une vie. Et il n'est pas sans charme de croire les grecs, les vieux maîtres hollandais et japonais continuant leur école glorieuse dans d'autres globes.³²³

Le résultat de cette admiration du firmament se retrouve dans ses tableaux les plus célèbres, parmi lesquels *Le Poète* (JH 1574 F462), *Terrasse de café au soir* (JH 1580 F467), *Nuit étoilée au-dessus du Rhône* (JH 1592 F474), et la *Nuit étoilée* (JH 1732 F612).

Les *Lettres de mon moulin* contiennent encore le conte tragique *L'Arlésienne*, dans lequel Jan, fils vertueux d'une famille de paysans solides, tombe éperduement amoureux d'une fille d'Arles, l'Arlésienne. Mais il s'agit d'une fille dont la réputation est entachée d'un précédent scandaleux : le mariage de Jan est condamné. Fou de douleur, il finit par se suicider. Van Gogh aura cherché bien longtemps son Arlésienne, à la beauté proverbiale, et en trouvera peut-être le modèle dans Madame Ginoux – dont la beauté n'est certes pas incontestable, mais qui ne souffre aucunement de la comparaison avec les autres amours connues de la vie de Vincent : Kee, Sien, Agostina Segattori, trois femmes plus âgées que lui, brunes, ayant eu une vie éprouvante. Et Van Gogh aimait les femmes « sur lesquelles la vie était passée »...

³²¹ Lettre 681 (W7).

³²² Lettre 642 (506).

³²³ Lettre 646 (511).

Depuis Arles, Vincent conseillait à son ami Emile Bernard de se rendre en Algérie. Or, Van Gogh n'a jamais vu l'Algérie, si ce n'est par littérature ou par tableaux interposés. Par exemple, dans *Les oranges*, Daudet, habituellement avare en couleurs, livre une description tout en contrastes et en couleurs des environs de Blidah :

Pour bien connaître les oranges, il faut les avoir vues chez elles, aux îles Baléares, en Sardaigne, en Corse, en Algérie, dans l'air bleu doré, l'atmosphère tiède de la Méditerranée. Je me rappelle un petit bois d'orangers, aux portes de Blidah ; c'est là qu'elles étaient belles ! Dans le feuillage sombre, lustré, vernissé, les fruits avaient l'éclat de verres de couleur, et doraient l'air environnant avec cette auréole de splendeur qui entoure les fleurs éclatantes. Çà et là des éclaircies laissaient voir à travers les branches des remparts de la petite ville, le minaret d'une mosquée, le dôme d'un marabout, et au-dessus l'énorme masse de l'Atlas, verte à sa base, couronnée de neige comme d'une fourrure blanche, avec des moutonnements, un flou de flocons tombés.³²⁴

Le conte est une enfilade de perles colorées : « poussière de nacre », « reflets de plume de paon blanc », « or voilé de claires étoffes blanches », « soutanes rouges sous robes de dentelles », « immense mer bleue », « beaux fruits d'or rouge »...

Enfin, pour quelqu'un qui rêve de quitter Paris afin de trouver plus de gaieté, le passage suivant, tiré de *La légende de l'homme à la cervelle d'or*, est l'invitation la plus adéquate qu'on puisse imaginer :

Pourquoi serais-je triste, après tout ? Je vis à mille lieues des brouillards parisiens, sur une colline lumineuse, dans le pays des tambourins et du vin muscat. Autour de moi tout n'est que soleil et musique ; j'ai des orchestres de culs-blancs, des orphéons de mésanges ; le matin, les courlis qui font : « Coureli ! coureli ! » à midi, les cigales, puis les pâtres qui jouent du fifre, et les belles filles brunes qu'on entend rire dans les vignes... En vérité, l'endroit est mal choisi pour broyer du noir ; je devrais plutôt expédier aux dames des poèmes couleur de rose et des pleins paniers de contes galants.³²⁵

En somme, *Les lettres de mon moulin* résonnent de tant d'échos avec le séjour que Van Gogh fera dans les Bouches-du-Rhône, qu'il est très improbable qu'il n'y ait pas eu de rapport entre l'un et l'autre, tenant compte du goût qu'avait Van Gogh pour l'œuvre de Daudet, et des particularités de sa « campagne du Midi » – dont font évidemment parti les toiles qu'il y peignit, qui pourraient parfaitement illustrer une belle édition des Lettres... de Van Gogh comme du moulin de Daudet. Etrangement, ce lien évident n'a jamais été mis en avant.

Les *Romans Parisiens* de Van Gogh peuvent certainement représenter des ouvrages réalistes modernes, que le peintre n'aurait pas réunis sous ce titre s'il cherchait à

³²⁴ Alphonse DAUDET, *Les lettres de mon moulin*, Charpentier, Paris 1887, p. 231.

³²⁵ idem, pp. 185-186.

représenter des livres comme *Les lettres de mon moulin*. Cependant, ce fait ne constitue pas en soi une preuve de son attachement durable à cette littérature. Au contraire, la toile représente un tas informe de livres qui se ressemblent tous, que rien ne distingue en dehors de leur couleur. A Paris, le peintre n'a pas lu que cette littérature parisienne réaliste, et les souvenirs littéraires les plus vifs qu'il apporte avec lui dans son périple de 1888-1890, sont surtout ceux d'une littérature consacrée à ce qui échappe à Paris : de nombreux contes de Maupassant, les récits de voyage de Loti, *Candide* de Voltaire, et les romans non-parisiens de Daudet.

Au niveau littéraire, la biographie de Coquiot apprend encore un détail saillant sur le *Tambourin*, le cabaret où « Vincent vint vivre de nombreux soirs »³²⁶. Agostina Segattori, peut-être la dernière relation amoureuse de Vincent, avait ouvert ce cabaret en 1885. Coquiot la décrit comme une femme aimable, au grand cœur. A l'occasion de l'inauguration de son établissement, elle avait composé une invitation sous forme de poème, dans lequel elle présente le *Tambourin* comme un lieu de noce libre, où l'on peut venir « sans crainte d'alguazil ». L'endroit était décoré de tambourins, certains peints par des artistes à peu près connus, et d'autres « portaient sur leurs peaux d'âne des vers de poètes » : au *Tambourin* se croisaient des hommes de lettres, des peintres, des amateurs, des critiques... c'était un cabaret d'artiste par excellence, où Van Gogh exposa ses toiles, fit la noce, et eut une relation avec la patronne. L'exposition à la matière littéraire de son temps était par conséquent maximale. Son imperméabilité à la littérature décadente et symboliste n'en est que plus éclatante, et son choix de lire des ouvrages faciles et divertissants n'en devient que plus évident.

Il est impossible de savoir avec autant de précision que pour la période hagoise, par exemple, ce que Van Gogh a lu de mars 1886 à février 1888 à Paris. On sait avec certitude, à partir des quelques lettres rédigées dans la capitale, qu'il y a lu *Bel-Ami* de Guy de Maupassant. La lecture des lettres écrites durant son séjour à Arles apprend plus généralement qu'il a continué à Paris son exploration des ouvrages « français modernes », commencée à La Haye en 1881-82. C'est peut-être cela qu'illustre sa première version des *Romans Parisiens* : une grande diversité de livres, jaunes, rouges et verts, œuvres publiées par différents auteurs, chez différents éditeurs. Plus que l'affirmation d'une fidélité à un mouvement, c'est au contraire une profession de foi éclectique. Dans la matière littéraire qu'il consulte et apprécie, un élément fondamental pour la suite de son programme de lecture vient égayer son paysage intellectuel : il découvre, comme résigné, qu'il a surtout besoin de rire, de se divertir. Maupassant, Rabelais, Rochefort, les ouvrages moins sérieux de Daudet, comme *Tartarin de Tarascon*, Pierre Loti et Jules Verne font désormais partie de son paysage littéraire, qui est de moins en moins un paysage intellectuel : il n'illustre plus autant qu'auparavant ses idées à l'aide d'exemples littéraires ; il s'en émancipe.

d. Nature Morte avec une statuette

³²⁶ COQUIOT 1923, p. 126.

Nature Morte avec une Statuette (JH 1349) pourrait être le pendant naturel de *Nature Morte avec Bible*. Si ce dernier tableau est un témoin de la fin de la période Néerlandaise de Vincent, le premier peut être considéré comme un testament de sa période parisienne.

Hulsker, dans son catalogue de 1977, avoue ne pas comprendre cette toile, qu'il décrit comme une « combinaison presque surréaliste d'objets disparates ». Sund se base sur Lövgren pour souligner qu'il s'agit d'une étude de contrastes et d'oppositions, notamment entre *Germinie Lacerteux*, l'exemple moderne et tragique du désespoir, et *Bel-Ami*, qui faisait rire Van Gogh. Sund relève que *Germinie Lacerteux* est une exploration de la sensibilité féminine, alors que le protagoniste de *Bel-Ami*, Georges Duroy, donne un exemple de comportement masculin stéréotypé tant en affaires de cœur qu'en affaires tout court. Germinie aurait dévalé les marches sociales pour tomber dans les pires bas-fonds, alors que Duroy les aurait gravies deux par deux.³²⁷

Selon Sund, la statuette de plâtre représentée sur le tableau pourrait être l'expression d'une figure féminine idéale, emblématique, aux attributs sexuels isolés de sa tête et de ses membres ; une figure de chair et de fécondité, opposée à la rose en bouton posée au premier plan, que représenterait l'innocence et la chasteté de la jeunesse. Pour Van Gogh, *Geminie Lacerteux* était un chef d'œuvre d'une très grande importance. Il le recommande à sa sœur Wil³²⁸, à Gauguin³²⁹, il en donne un exemplaire à Monsieur Salles³³⁰, qui l'avait accompagné sur le trajet d'Arles à l'Asile d'aliénés de St. Rémy-de-Provence, et enfin il le représente sur son célèbre *Portrait du Docteur Gachet* [F 753, JH 2007]. A Wil, il explique que ce livre montre la vie telle qu'elle est. *Bel-Ami* de Maupassant est tout aussi important pour le peintre. Le personnage de Duroy, surnommé Bel-Ami, est pour Van Gogh un exemple de réussite. Mais contrairement à ce qu'affirme Sund, ce n'est pas un livre drôle pour Van Gogh. *Bel-Ami*, en toute objectivité, malgré quelques traits d'humour, est un livre amer, qui montre la toute puissance cynique de l'argent, du mépris des autres, du copinage et de la trahison. Van Gogh, qui a exprimé à Emile Bernard sa révolte face aux excès coloniaux, et dont les valeurs humaines sont manifestes, n'a certainement pas rigolé en lisant le passage suivant :

Et [Duroy] se rappela ses deux années d'Afrique, la façon dont il rançonnait les Arabes dans les petits postes du Sud. Et un sourire cruel et gai passa sur ses lèvres au souvenir d'une escapade qui avait coûté la vie à trois hommes de la tribu des Ouled-Alane et qui leur avait valu, à ses camarades et à lui, vingt poules, deux moutons et de l'or, et de quoi rire pendant six mois.

³²⁷ SUND 1992, pp. 148-152.

³²⁸ Lettre 576 (W1).

³²⁹ Lettre 743 (GAC VG/PG).

³³⁰ Lettre 757 (582).

D'autres œuvres de Maupassant sont bien plus gaies, comme *Mont-Oriol* ou *La Maison Tellier*. Van Gogh fait référence à ces œuvres-là quand il affirme qu'il lit Maupassant pour répondre à son besoin de rire, et non pas à *Bel-Ami*.

La lettre dans laquelle il affirme ce besoin d'humour, la fameuse lettre 576 (W1), doit être lue en tenant compte de son ton pédagogique. Van Gogh essaye d'inciter sa sœur à ne pas faire d'études, mais à profiter de la vie, sur les plans amoureux et artistique. Il montre que la littérature moderne est nécessaire à qui veut goûter pleinement à son époque, surtout s'il veut y participer en tant qu'acteur culturel – Wil lui ayant exposé ses projets d'écrire, ou de peindre. Van Gogh se présente à sa sœur comme un homme qui est passé par là. Il a défriché le terrain, exploré la voie, et tente de l'indiquer à sa sœur. Il déclare implicitement qu'il a compris, absorbé, intégré la littérature moderne française. Il en a fait le tour, en maître érudit, et déclare *devoir* maintenant passer à autre chose :

Ainsi par exemple moi qui compte tant d'années dans ma vie que l'envie de rire m'échappa parfois, mettant de côté que ce fût par ma propre faute ou non, moi par exemple j'ai surtout besoin de bien rigoler de temps à autre. Ce que je trouvais dans *Guy de Maupassant* et il y en a encore davantage ici, parmi les anciens écrivains Rabelais, parmi les actuels Henri Rochefort, où l'on peut trouver cela – *Voltaire dans CANDIDE*.³³¹

L'humour de Rabelais est proverbial, mais peu accessible pour Van Gogh ; la langue dans laquelle l'œuvre de Rabelais était écrite n'en permettant pas une lecture approfondie à celui qui n'a pas étudié tant soit peu le français du seizième siècle.³³² Cette mention de Rabelais – l'humaniste qui disait que « le rire est le propre de l'homme » – est, dans la correspondance de Van Gogh, la seule référence à la littérature française de la Renaissance ; il est par conséquent probable qu'elle fait partie d'une démonstration de culture plutôt que d'une référence à une littérature véritablement lue par le peintre.

Nature morte avec une statuette (F 360, JH 1349) est une étude de contrastes, en effet. Mais Van Gogh ne composait pas beaucoup d'études qui n'en furent pas, dans la couleur, la forme, la composition et le sujet. Il semble par conséquent que l'analyse de Sund enfonce des portes ouvertes, et que la spéculation n'en est pas absente. On peut opposer à son interprétation une hypothèse tout aussi plausible, avec des bases tout aussi mouvantes, en supposant que si contraste il y a entre *Germinie Lacerteux* et *Bel-Ami*, c'est avant tout parce que Van Gogh y affirme sa maturité, et qu'il ne se contente plus des tristes et belles histoires purement réalistes. Cette toile peut témoigner de son goût pour le rêve, pour l'exagération, pour le divertissement. La *vérité* ne réside pas seulement dans les descriptions factuelles de situations populaires dramatiques, mais aussi – et peut-être surtout – dans l'exagération, la caricature et le rire. La statuette, dont Hulsker ne comprend pas la présence, est

³³¹ Lettre 576 (W1).

³³² Voir Henry Emile CHEVALIER: 'Rabelais et ses éditeurs', *Revue Moderne*, 25 novembre 1868.

simplement un témoignage de la période passée chez Cormon, une période d'apprentissage, sèche et irréaliste. La rose en bouton peut annoncer une nouvelle période, plus féconde, plus vivante, plus proche de la nature que le morceau de plâtre bleu et blanc, qui ne saurait, au yeux de Van Gogh, en aucun cas symboliser une femme.

e. Bagage culturel

Lorsque Van Gogh quitte Paris, c'est avec un bagage littéraire renouvelé, plus vivant et plus proche de ses idées que celui qu'il avait en venant à Paris. Devant le large éventail de possibilités qui s'offraient à lui, il a choisi des livres simples et des auteurs divertissants comme compagnons de route : Voltaire, Daudet, Maupassant, Loti, Verne... auteurs d'ouvrages accessibles au premier degré, divertissants, parfois profonds, mais sans caractère didactique ou moral imposé.

Van Gogh affirme, une fois installé dans le sud, qu'il « sent Voltaire et Zola » partout. Zola est originaire d'Aix-en-Provence, et sa *Faute de l'abbé Mouret*, que Van Gogh a lu, décrit en long et en large les paysages et les ambiances du midi. A l'inverse, l'association du Midi avec Voltaire est curieuse. *Candide* est un long voyage autour du monde connu, et n'est pas associable avec un lieu en particulier. *Zadig*, que Vincent a lu également, et dont le décor est oriental et urbain, plus comparable à Paris qu'à Arles, n'offre pas beaucoup plus de prise. Il est possible que Van Gogh ait voulu donner expression à son étonnement permanent, à son impossibilité d'intégrer la société dans laquelle il évolue, et qu'il comparerait à l'étonnement sans cesse renouvelé de *Candide*. Comme l'anti-héros de Voltaire, incapable de participer à une vie dite normale, il doit se contenter d'observer et de subir des lois sociales et naturelles qui lui échappent, vides de sens pour « l'étranger sur la terre » qu'il se sent être.

L'impression que lui a laissée *Candide* est en tout point remarquable ; il répète à qui veut bien l'entendre que « tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes », mais il ne paraît pas toujours évident que le peintre en ait saisi l'ironie. Plus étrange encore est sa référence à Voltaire lui-même, qui, dans le midi, aurait bu du café en se séchant³³³. Il s'agit là d'une référence très précise, et qui devrait pouvoir se retrouver dans un écrit de ou sur Voltaire. Pour l'instant, cette référence n'a pas été identifiée.

Ces éléments permettent de conclure que non seulement Vincent ne s'est pas intéressé à la poésie de son temps, mais qu'il ne s'est pas plus intéressé à la philosophie de son temps, ni des siècles précédents. Les seuls philosophes que Vincent évoque (sans analyser, même succinctement, leur pensée) sont Diderot et Voltaire, mais pas un mot sur Schopenhauer, Montesquieu, Marx, Hegel, Rousseau, Aristote... La pensée pour la pensée n'intéressait pas Van Gogh, pas davantage que l'art pour l'art. Il serait cependant difficile d'affirmer qu'il n'en ait pas eu l'occasion.

³³³ Lettre 661 (519).

Sa lecture d'un livre sur Wagner³³⁴, ses quelques références timides à ce musicien, en tenant compte de la vogue du wagnérisme qui sévissait à l'époque de son séjour parisien parmi les jeunes artistes, permet d'affirmer sans réserve qu'il s'est exposé à des idées profondes et complexes, et à des considérations philosophiques ayant rapport à l'expression artistique. Qu'en fit Vincent ? Rien. La profondeur des œuvres et de la pensée de Vincent doit être considérée en tenant compte de cet aspect. Son œuvre, comme son écriture, est directe, « sans arrière-pensées », simple et spontanée. L'explication de son universalité tient dans ce constat : son œuvre est *infiniment accessible*, parce qu'elle ne se base pas sur un quelconque système dont il faudrait connaître les schémas et les ficelles pour la comprendre. C'est aussi cette attitude *superficielle*³³⁵ qui conditionne le regard de Vincent sur ce qu'il voit et ce qu'il lit : son œil et son esprit sont d'une candeur et d'un ingénu parfaitement désarçonnants, qui lui permet si bien de faire entrevoir l'insondable du quotidien, et l'infini de ce qui est ordinaire. Analyser les lettres ou les peintures de Van Gogh en essayant de prouver qu'il a suivi une doctrine artistique, philosophique ou religieuse paraît par conséquent totalement vain ; toute étude biaisée par un présumé doctrinaire paraît partir du mauvais pied. Au mieux, on pourrait rapprocher sa pensée de celle du Zarathoustra de Nietzsche :

Jadis le blasphème contre Dieu était le blasphème le plus grand, mais Dieu mourut et alors ces blasphémateurs moururent eux aussi. Blasphémer la terre et attacher plus de prix aux entrailles de l'impénétrable qu'au sens de la terre, voilà ce qui maintenant est ce qu'il y a de plus effroyable.³³⁶

Cet aspect fondamental se retrouve au niveau de son langage même. Il est indéniable que Van Gogh était grandement doué pour les langues. Il maîtrise le français et l'anglais avec une grande aisance, lit et cite l'allemand, et fait preuve d'une grande correction dans sa langue natale. Pourtant, s'il s'impregne de la langue et de la culture françaises jusqu'à les faire totalement siennes, ses origines bataves resteront toujours décelables, et sa personnalité d'homme simple, proche du peuple et de la terre, restera prédominante et indomptable. Non pas parce qu'il était incapable d'apprendre

³³⁴ Lettre 624 (494).

³³⁵ Le terme « superficiel » est à prendre, ici, avec précaution. Il ne s'agit pas de facilité, mais d'un manque d'intérêt parfaitement justifié et assumé par le peintre. Van Gogh, dans ce qui peut être vu comme une tradition de sobriété toute néerlandaise, s'aligne selon moi sur les propos de l'écrivain Gerard Reve, qui déclarait dans un entretien : « Je n'aime pas les invraisemblances, comme des gens qui sautent du troisième étage puis s'en vont promener, ou qui touchent les nuages, ou qui vivent soudainement trois cents ans plus tard, ou qui sont invisibles pour les uns, mais visibles pour les autres, etc. Surtout l'allégorie m'est une horreur. C'est un genre qui marche bien en ce moment, mais selon moi, c'est le produit de la misère. Seul celui qui ne parvient pas à voir la grandeur et l'étreinte de la réalité quotidienne, va réchauffer du non-sens allégorique, symbolique ou satirique. On peut transmettre l'horreur de l'existence au lecteur, rendre sensible des profondeurs insondables de temps et d'espace, la mélancolie dans toute sa pesanteur, oui, même le mystère, par un emploi simple, intentionnel, de données prises dans la réalité – elle est inépuisable – et par un emploi tout aussi simple et intentionnel du langage. » Traduction de l'auteur, Gerard Reve, *Verzameld Werk, Deel I*, Uitgeverij L.J. Veen, Amsterdam/Antwerpen 1998, pp. 642-643.

³³⁶ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, I, 3.

Einst war der Frevel an Gott der grösste Frevel, aber Gott starb, und damit auch diese Frevelhaften. An der Erde zu freveln ist jetzt das Furchtbarste und die Eingeweide des Unerforschlichen höher zu achten, als der Sinn der Erde!

le français jusque dans ses subtilités les plus fines³³⁷, mais parce qu'il n'en voyait pas l'intérêt. En flirtant avec le pléonasmе, on peut dire qu'il se contentait de ce qu'il lui suffisait ; le bagage culturel dont il disposait en quittant Paris, en février 1886, lui semblait parfaitement suffisant. S'il affichait encore une grande soif d'apprendre et de connaître avant de venir à Paris³³⁸, il n'y a plus trace d'une telle attitude une fois qu'il l'avait quittée.

La première lettre de la période Anversoise³³⁹, rédigée encore en néerlandais, est truffée de termes, d'interjections, de citations et d'injonctions françaises. Les ouvrages que Van Gogh lisait, didactiques, littéraires, les revues... étaient rédigés en français. Il semble que lentement, le français se soit imposé à lui comme un jargon nécessaire à son activité, indépendamment du fait qu'il envisageait de vivre à Paris ; à quoi bon continuer à parler le néerlandais si c'est pour écrire un terme sur deux en français ? Ce choix ne s'est pas imposé au cours de la vie commune des deux frères, puisque Vincent écrivait déjà en français à Théo lorsqu'il se trouvait dans le Borinage. Son français est déconcertant, et a fasciné plusieurs auteurs : tout en aisance dans l'expression, mais tout en difficulté dans la construction, un constat qui rappelle inévitablement les nombreux commentaires de sa production picturale.³⁴⁰

³³⁷ C'était peut-être le cas, mais il paraît stérile de spéculer sur ce sujet.

³³⁸ Lettre 154 (133).

³³⁹ Lettre 547 (436).

³⁴⁰ Voir *Annexe I* pour le sujet de la langue française et Van Gogh.