« Une affaire de charité, non de librairie »

Van Gogh et le don des images

Emmanuel Pernoud

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1324>

DOI : 10.4000/estampe.1324

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Édition imprimée

Date de publication : 1 août 2010

Pagination : 26-37

ISSN : 0029-4888

Référence électronique

Emmanuel Pernoud, « « Une affaire de charité, non de librairie » », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 230 | 2010, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 07 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1324> ; DOI : 10.4000/estampe.1324

Ce document a été généré automatiquement le 7 décembre 2019.

La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

« Une affaire de charité, non de librairie »

Van Gogh et le don des images

Emmanuel Pernoud

- 1 Pour décrire à Théo sa peinture de *La Berceuse*, en janvier 1889, Van Gogh la comparait à une « chromolithographie de bazar¹ ». Modernes que nous sommes, nous serons enclins à interpréter cette référence au « second degré », comme si Van Gogh versait dans la parodie picabienne, s'amusant à confronter peinture et culture de masse pour faire réfléchir au destin de l'art dans le monde moderne.
- 2 Rien ne serait plus anachronique et trompeur qu'une telle explication. Il faut relire Van Gogh pour se départir d'une projection contemporaine qui, sous l'effet de la création actuelle, a trop tendance à tenir la dérision, autoréflexive ou non, comme l'ultima ratio de l'art. Nulle raillerie chez Van Gogh (qui n'est ni Manet, ni Degas), pas davantage lorsqu'il s'exprime sur d'autres produits de l'industrie culturelle de son temps comme l'illustration de presse. À le lire, on comprend qu'il admire dans les chromos, outre le brillant de leur palette, ce qui leur vaut précisément le mépris des esthètes : la sentimentalité². Son tableau de *La Berceuse* est une chromo dans la mesure où « des marins, à la fois enfants et martyrs, le voyant dans la cabine d'un bateau de pêcheurs d'Islande, éprouveraient un sentiment de bercement leur rappelant leur propre chant de nourrice³ ». Tableau-chromo conçu pour attendrir, bercer, arracher des larmes. Tableau destiné non aux salons des collectionneurs mais aux cabines des marins. Tableau à punaiser.

Une industrie de la compassion

- 3 « Une espèce de Bible⁴ » : c'est l'expression de Van Gogh pour désigner les illustrations de presse⁵. Sensibilisé aux gravures dès l'époque où il commence à travailler chez l'éditeur et marchand Goupil, en 1869, il se mue en collectionneur acharné d'images au début des années 1880, particulièrement de celles qui paraissent dans la presse illustrée. « Il me semble qu'il n'est pas seulement utile de les connaître, mais aussi de

les avoir à portée de la main dans son atelier⁶ », écrit-il à propos des reproductions imprimées dans *The Graphic. Bible*, le journal illustré l'est au sens figuré, fournissant au peintre un « musée de papier » grâce aux reproductions de peinture qu'il fait paraître. Mais la référence biblique veut dire plus, sous la plume d'un artiste aussi pénétré des Écritures qu'est Van Gogh. En témoignant pour les existences ordinaires et pour la vie des foules, les illustrateurs de journaux font preuve d'un « réalisme évangélique » que Van Gogh, à plusieurs reprises, dénierait aux tableaux religieux. « Un artiste ne doit pas être un pasteur ou un homme qui fait des collectes, mais il faut tout de même qu'il aime les êtres humains, et je trouve qu'il était généreux de la part de *Graphic* de ne pas laisser passer un hiver sans essayer de stimuler la sympathie à l'égard des pauvres⁷ », écrit-il en faisant allusion au grand journal illustré londonien, fondé en 1869 par un graveur sur bois, William Luson Thomas. « Il me semble que, si nous voulons nous consacrer aux figures, nous devons couvrir dans notre cœur cette sensibilité chaleureuse que Punch définit dans la légende de sa gravure de Noël : "Bienveillance à tous", c'est-à-dire aimer réellement tous les êtres humains. Je me propose de faire de mon mieux pour vibrer autant que possible dans cette note⁸ ».

- 4 L'art vulgarisé des reproductions parues dans la presse – ou bien éditées sous forme de gravures et de photographies par la maison Goupil où travailleront les frères Van Gogh – joue un rôle formateur dans l'initiation artistique du peintre. Dans l'économie de la reproduction – journaux, éditeurs de gravures – un certain type d'image est favorisé : le réalisme sentimental, conjuguant l'intimité des scènes de genres, le piment anecdotique et l'édification morale, ingrédients susceptibles de gagner les faveurs du grand nombre. L'imagerie domestique est particulièrement prisée des éditeurs d'images et des journaux illustrés avec une prédilection pour les artistes qui, tel Millet, joignent un certain degré de réalisme à la piété familiale. Mais, tout en puisant chez les artistes de renom, les circuits de la reproduction secrètent aussi une imagerie endogène qui, prévue pour un public élargi, ajoute souvent au réalisme sentimental un surcroît de pathétisme et de trivialité. C'est toute l'histoire du *Graphic* avec le cas singulier de ses peintres-illustrateurs – comme Fildes, Holl, Herkomer – qui réalisent des tableaux présentés à la Royal Academy à partir de compositions primitivement conçues pour la presse illustrée, réorientant dans l'intervalle vers les amateurs d'art ce qu'ils ont originellement destiné aux lecteurs de journaux⁹.
- 5 Au détour d'une lettre à son frère, Van Gogh confie son regret d'être arrivé trop tard pour rejoindre les illustrateurs du journal illustré londonien : « Écoute, j'aurais considéré comme un grand honneur, comme un idéal, de collaborer à l'œuvre commencée par *Graphic* [sic]¹⁰ ». À défaut de collaborer au *Graphic*, il en collectionnera les gravures sur bois, constituant un ensemble qui se montera à plus 1 400 pièces, conservées de nos jours au musée Van Gogh d'Amsterdam¹¹.

Luke Fildes (d'après), « Houseless and Hungry », gravure sur bois, *The Graphic*, 4 décembre 1869

Peindre le commun, peindre en commun

- 6 Comme souvent dans la correspondance de Van Gogh, l'art n'est pas séparable d'une réflexion sur la mission de l'artiste dans la société : cette imbrication de l'esthétique et du social est particulièrement sensible dans les développements que le peintre consacre à l'illustration. Par un renversement significatif, l'illustration de presse devient l'utopie de l'artiste peintre : elle ne se contente pas de laisser admirer ses produits, elle offre aussi à l'artiste un modèle de production.
- 7 Ce que les illustrateurs offrent en exemple aux artistes peintres, c'est une « unité ouvrière » entre pratiques et contenus. Doit s'instaurer une continuité entre la collectivité du travail et la peinture de la collectivité. Si le peintre demeure par nécessité un travailleur solitaire, isolé dans le vis-à-vis de son chevalet, tout doit le conduire à inventer de nouvelles communautés de vie qui cassent l'isolement de l'atelier. L'utopie de la coopérative artistique, thème que l'on retrouvera quand Van Gogh invitera Gauguin et Bernard à le rejoindre en Arles, est déjà palpable dans les lettres de la période hollandaise où la question de l'illustration et des illustrateurs occupe un rôle de premier plan. On peut saisir, dans le même temps, tout ce qui sépare l'aspiration vangoghienne au travail collectif de l'idéal communautaire des pontavéniens mais également de l'« atelier des tropiques » tel que le rêvera Gauguin : bien loin d'une confrérie mystique ou d'une société primitive ressuscitée – qui accèderait à la cohésion par le retour aux sources et par le divorce avec le monde moderne –, l'atelier collectif de Van Gogh se donne pour modèle le travailleur de son temps, paysan, artisan, ouvrier. Il ne s'agit pas de couper l'art du présent et les artistes de la société, mais bien de déjouer la tentation sacerdotale ou aristocratique qui guette le monde de l'art, en se tournant vers le modèle prolétarien offert par l'univers du journal : « [...] je trouve qu'on se sent plus faible, surtout comme artiste, lorsqu'on fréquente des artistes. Au contraire, unir sérieusement toutes ses forces en vue d'un

travail qui dépasse les capacités d'un seul homme (par exemple Erckmann-Chatrian pour écrire des livres, ou les dessinateurs du *Graphic* pour composer le *Graphic*) me paraît être une chose excellente¹² ».

- 8 Si l'illustrateur de journaux occupe une place de choix dans ce panthéon social, c'est que sa figure est à la jonction de deux univers, celui de l'atelier traditionnel de gravure et celui de la production de masse, celui de l'artisanat et celui de l'industrie, et que se combinent, en sa personne, l'image d'une structure de production réduite et « familiale » et celle d'un public aussi étendu que possible, offrant une possibilité de communion avec la société tout entière.

Frank Holl (d'après), « London Sketches — Th Foundling », *The Graphic*, 26 avril 1873

- 9 L'illustrateur rejoint ainsi la cohorte des mineurs, des tisserands, des laboureurs que nous dépeint Van Gogh dans ses œuvres : ce n'est pas seulement pour son travail qu'il est admiré, c'est pour la façon dont il travaille. Plus tard, blessé par les récupérations symbolistes qui voudraient voir en lui une figure de l'« art pour l'art » et de l'hermétisme, Van Gogh écrira : « je crois que je préfère encore être cordonnier à être musicien avec les couleurs¹³ ». Que peuvent donc avoir en commun l'illustrateur et le cordonnier ? Ils n'attendent pas l'inspiration. Ils œuvrent dans la répétition, plutôt que dans la recherche de nouveauté. La patience est leur vertu cardinale : « Il y a un mot de Gustave Doré que j'ai toujours trouvé puissamment beau » écrit Van Gogh en 1883 « C'est : "J'ai la patience d'un bœuf"¹⁴ ». Enfin les illustrateurs produisent plutôt qu'ils ne créent : le mot de production – si galvaudé de nos jours, où on l'emploie facilement en synonyme d'œuvre d'art –, est utilisé à dessein par Van Gogh, lorsqu'il revendique sa proximité avec les illustrateurs et qu'il entend stigmatiser la pédanterie des artistes en titre : « Quand on lit dans le livre sur Gavarni, au sujet de ses dessins, "il en sabra jusqu'à six par jour", quand on songe à la capacité énorme de production de la plupart de ceux qui font les illustrations, vous savez bien, "ces dessins qui traînent dans les cafés, en Hollande méridionale", on ne peut s'empêcher de remarquer que ces hommes étaient vraiment doués d'une dose extraordinaire de ferveur et de passion. Garder en soi, ne fût-ce qu'une étincelle de cette passion et ne pas cesser de l'entretenir, vaut bien

mieux, à mon avis, que la pédanterie de ces artistes qui n'y prêtent pas la moindre attention¹⁵ ».

Doré avec Millet

- 10 L'allusion à la pédanterie des artistes doit être rapprochée de cet autre passage où Van Gogh prend fait et cause pour Gustave Doré. « Prince des illustrateurs » – comptant plus de 10 000 pièces à son actif, lorsqu'il meurt en 1883 –, Gustave Doré est une figure dévaluée, en cette fin de siècle : il incarne le triomphe de l'anecdote et la prostitution de l'art à l'industrie dont le symbolisme veut purifier les arts. Doré subit d'autant plus le mépris de la nouvelle génération qu'il n'aura cessé, sa carrière durant, de tenter s'imposer sa peinture – et sa stature de peintre – au Salon, pour un résultat contraire à l'effet escompté puisque son art, en prétendant quitter le livre pour les cimaises du musée, apparaît aux yeux de la critique comme une illustration surdimensionnée, rabaisant le tableau d'histoire à la rhétorique de l'image commerciale. Bien plus que Daumier (dont la réputation de caricaturiste fit longtemps ombre à la reconnaissance du peintre), Doré incarne la dépréciation de la peinture par l'illustration, l'impossible transgenre d'un art en butte à des échelles de valeurs intransgressibles, comme l'a montré Philippe Kaenel¹⁶. Pour autant Van Gogh n'est pas naïf : « Moi aussi, je saisis bien la différence entre un dessin de Doré et un dessin de Millet mais l'un n'exclut pas l'autre¹⁷ ». Admettre les différences le met d'autant plus à l'aise pour discerner les affinités et se porter au-delà de la hiérarchie des genres vers ce qui pour lui constitue l'essentiel : « S'il y a une différence, il y a aussi une ressemblance, Doré sait modeler un buste et monter les articulations, mieux, infiniment mieux que tant d'autres qui l'outragent avec une suffisance pédantesque¹⁸ ». Le seul fait que Van Gogh puisse comparer Doré à Millet – le maître insurpassable, qu'il ne cessera jamais de défendre contre les vents et marées des nouvelles tendances –, montre quel prix artistique Vincent attache aux images imprimées du « prince des illustrateur » ; n'en déplaise à l'intéressé lui-même qui s'imaginait que seule la caution de la peinture et du Salon pouvait l'introniser dans la sphère de l'art.

Une peinture d'exécution

- 11 Passant des mots aux actes, en 1890, Van Gogh rend hommage à Doré en interprétant sur toile un bois d'illustration gravé par Pisan qui figure dans *London, a Pilgrimage*, livre paru en 1872. L'année précédente, Van Gogh s'était déjà livré à d'autres copies peintes de gravures sur bois, celles de Lavieille d'après Millet, *Les Travaux des champs*¹⁹.
- 12 Alors qu'il se refuse par ailleurs à devenir « musicien avec les couleurs » – à l'inverse d'un Gauguin qui revendique explicitement ce rôle²⁰ – Van Gogh compare sa position, dans ces interprétations peintes, à celui du musicien interprète : « On nous demande à nous autres peintres toujours de composer nous-mêmes et de n'être que compositeurs.
- 13 Soit – mais dans la musique il n'en est pas ainsi et si telle personne jouera du Beethoven elle y ajoutera son interprétation personnelle – en musique et alors surtout pour le chant l'interprétation d'un compositeur est quelque chose, et il n'est pas de rigueur qu'il n'y a que le compositeur qui joue ses propres compositions²¹ ».

- 14 Notons que Van Gogh ne se contente pas de reprendre le thème déjà banal, et voué à le devenir encore plus, de la correspondance entre la couleur et les notes, entre le peintre et le musicien : il opère un *distinguo* entre compositeur et interprète qui n'a rien de secondaire. Avec la notion d'interprétation, en effet, c'est le modèle de la collaboration artistique qui revient, l'idéal d'une œuvre en duo que Van Gogh n'a cessé d'admirer chez les illustrateurs. La comparaison entre peinture et musique prend alors un tout autre sens que celui, attendu, de la synesthésie : c'est en tant qu'opus collectif, fondé sur la nécessaire collaboration d'un compositeur et de ses exécutants que l'art musical est ici invoqué par Van Gogh. C'est sous l'angle du mode de production que la musique intéresse Van Gogh, tranchant avec la « pédanterie » de la création autosuffisante. D'où le refus de tenir ses peintures d'après Millet et d'après Doré pour de simples copies : l'interprétation n'est pas duplication surajoutée mais conjugaison de talents, communautés de forces créatrices, chacun apportant sa part à l'œuvre nouvelle – dans le cas présent Doré ou Millet pour la composition, Van Gogh pour la mise en couleurs. Van Gogh réalise par là même un peu de cette utopie créative qui lui tient à cœur, alliant l'abandon du narcissisme artistique – la « pédanterie » d'un artiste ne travaillant que pour soi –, à l'éclat d'une collaboration avec ceux qu'il tient pour ses maîtres, même si la quête de synergie tient plus ici de l'imaginaire que de la réalité puisque Van Gogh en est le seul initiateur. Avec Van Gogh, la « musique des tons » ne participe ni de près ni de loin à quelque souci de soustraire la peinture à l'influence nocive de l'illustration, comme il en ira chez les nombreux artistes qui, dans le sillage de Gauguin, érigeront la musique en paradigme de l'art pur, dégagé du propos illustratif, voire de toute sujétion au monde visible. Tout au contraire, la métaphore musicale reste soumise au paradigme de l'illustration comme œuvre de partage, plastiquement et humainement répartie entre ses contributeurs. Ce que Van Gogh écrit antérieurement sur l'illustration invite à faire le lien entre le rôle d'interprète qu'il se donne ici, en septembre 1889, et celui qu'il n'a cessé d'admirer chez les travailleurs de l'édition, illustrateurs interprétant les écrivains, graveurs interprétant les illustrateurs. C'est bien comme peintre que Van Gogh travaille d'après Doré et Millet : mais le peintre, chez lui, se conçoit sur un modèle auxiliaire dont l'art sort non pas réduit mais grandi, contrairement à ce que proclament d'une seule voix les nouveaux prophètes de l'art, symbolistes au premier chef, même et surtout lorsqu'il s'agit de faire collaborer les arts entre eux, notamment dans l'édition où les rapports de subordination, liés au livre illustré, sont congédiés par un livre d'art où peintre et poète entendent concorder « parallèlement ». La couleur, sanctuaire inviolable de la peinture, pure de son immatérialité : ce que d'aucuns tiennent pour le bien suprême du peintre et sa planche de salut face à la corruption de l'art par l'image illustrative, Van Gogh le traitera en exécutant. Serviteur sans être servile, il se fera coloriste de Doré et de Millet comme d'autres en furent les graveurs-interprètes, Pisan pour le premier, Lavieille pour le second.

Une éthique de la multiplication

- 15 On a souvent commenté les divergences esthétiques entre Van Gogh et le duo Gauguin-Émile Bernard. Un aspect de ces différends mérite une attention particulière : leurs conceptions respectives de l'image imprimée. Autant Van Gogh, peu graveur lui-même, réserve son admiration pour les bois d'illustration parus dans les journaux, autant Bernard et Gauguin prétendent arracher le bois gravé à l'auxiliarité de l'illustration en

lui conférant l'originalité et la rareté de la pièce de collection. Tandis que la gravure sur bois retient l'attention de Van Gogh parce que le Moi hypertrophié de l'artiste y sacrifierait sa « pédanterie » pour accéder au Nous de la collaboration d'un dessinateur et de son interprète, c'est à l'inverse parce qu'elle s'extrait du commun et qu'elle rejoint l'œuvre unique d'un artiste que la xylographie stimule l'activité créatrice de Bernard et de Gauguin. Leur conception de l'image imprimée s'inscrit à l'évidence dans le mouvement de rébellion contre l'industrialisation des images dont l'illustration de presse est, avec la reproduction photomécanique des œuvres d'art, la manifestation la plus patente. Cette réaction ne commence pas avec Gauguin et ses proches mais elle prend, chez eux, Émile Bernard en tête, une tournure radicale par l'abandon des presses mécaniques et par le rejet du tirage comme répétition d'exemplaires identiques, en somme par l'ambition de ramener dans le giron de l'œuvre unique ce que les artistes concédaient jusqu'alors à la diffusion, même restreinte. On trouve, dans l'estampe d'Émile Bernard et dans celle de Gauguin à Tahiti, une répulsion du processus mécanique qui va jusqu'à l'enterrement de l'atelier de gravure traditionnel. Ils ne jouent pas la carte de l'artisanat d'art contre l'industrie : ils repoussent autant l'un que l'autre, au bénéfice d'une complète prise en charge de l'estampe par l'artiste en personne.

Vincent van Gogh, *L'homme orphelin*, La Haye, vers le 5 novembre 1882, (La Faille 1658, Hulsker 256, Montfort 1, van Heugten 1), autographie, 47,5 x 52,5 cm, Paris, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art

- 16 À l'inverse, la référence au journal illustré intervient chez Van Gogh jusque dans la réalisation de ses rares estampes originales²². Sur les dix pièces que compte son œuvre gravé, six sont explicitement réalisées dans la perspective d'une « édition populaire », selon son expression²³, fondée sur le modèle des illustrés anglais et de De Zwaluw, une revue hollandaise, même si Van Gogh semble envisager la publication qu'il imagine

sous la forme d'un album²⁴. La longue lettre de novembre 1882 où il expose son projet à Théo, ne laisse planer aucun doute sur la vocation sociale qu'il réserve à ses essais lithographiques, sociale par le sujet des images comme par la destination de ces dernières. Il est, écrit Van Gogh, « utile et nécessaire qu'on fasse, reproduise et diffuse des dessins hollandais destinés aux maisons ouvrières et aux fermes, en un mot à tous les travailleurs [...] », tâche pour laquelle il faudra « composer une série de trente dessins et en faire des reproductions, croquer par exemple des types d'ouvriers, un semeur, un bêcheur, un bûcheron, un laboureur, une lavandière, et aussi un berceau, et un vieillard de l'hospice [...] »²⁵.

Entreprise de gravures pour le peuple » poursuit-il, « devoir social » pour ses promoteurs, « il faut que ce soit une affaire de charité, non de librairie », précisant que « le prix des gravures ne pourra dépasser dix cents, quinze cents au maximum²⁶.

- 17 Que la lithographie soit ici décrite comme une « reproduction de dessin » traduit bien l'idée que l'art n'est aucunement exclusif de la division des tâches entre conception et exécution, pas plus qu'il ne se verrait dévalué par sa diffusion en nombre. Les termes d'une lettre légèrement antérieure où Van Gogh soumet à son frère le projet d'envoyer ses tentatives lithographiques à *La Vie Moderne*, confirme que pour Vincent l'illustration de presse dicte à l'art une éthique du partage qui, au-delà de la collaboration humaine qui préside à sa production, se poursuit par la diffusion à travers les cloisons sociales :

J'ignore si tu trouveras pédant – ou quelque chose d'approchant – de ma part de te dire ce qui me fait plaisir : le magasinier de Smulders – celui de la Laan – avait vu la pierre de l'homme-orphelin, et il en a demandé une reproduction à l'imprimeur, pour l'accrocher chez lui.

Je suis bien aise de ce succès-là, que de simples ouvriers accrochent des reproductions de cette espèce chez eux ou dans leur atelier. C'est réellement fait pour toi, public : voilà, à mon sens, une sentence très vraie de Herkomer.

Évidemment, un dessin doit avoir de la valeur artistique, mais je trouve que cela ne doit pas empêcher qu'il plaise aux simples passants²⁷.

- 18 Si le dessin est la matrice de la reproduction, c'est la reproduction seule qui justifie – qui sanctifie même, si charité il y a – le dessin, par une démultiplication qui la met à la portée de tous les murs. Que Van Gogh tire fierté de ce que ses estampes finissent « accrochées » chez les travailleurs, voire dans l'enceinte même du lieu de travail, traduit bien l'idée bien que la valeur de l'œuvre se confond ici avec le nombre, non avec la rareté. Il n'est pas arbitraire, dans le cas qui nous occupe, de parler d'une économie évangélique de l'art, inspirée par le modèle christique de la prodigalité infinie – celui de la multiplication des pains, de la pêche miraculeuse, des noces de Cana – à rebours de la raréfaction spéculative. Pour Vincent, c'est bien parce qu'une œuvre a de la valeur qu'elle doit ne pas dépasser « dix cents, quinze cents au maximum » : d'où l'intérêt de l'estampe, qu'il s'agisse de gravure sur bois ou de lithographie, procédé qui conserve à l'œuvre son prix esthétique tout en lui ouvrant les portes de tous les foyers.

Vincent van Gogh, *Les mangeurs de pommes de terre*, Nuenen, vers le 16 avril 1885 (LF 1661, H 737, M.9, VH 9), lithographie, 26,5 x 32 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie. Cl. BnF

- 19 On ne s'étonnera donc pas si, en octobre 1888, Van Gogh montre paradoxalement tant de réticence à suivre Gauguin et Bernard lorsqu'ils lui proposent de s'associer à eux pour faire reproduire leurs tableaux en lithographie : si l'opération paraît à première vue comparable à ce qu'il visait lui-même quelques années auparavant, le sens de leur démarche n'a plus rien de commun. Chez ces derniers, la lithographie sert de publicité aux peintures : « j'ai commencé une série de lithographies pour être publiées afin de me faire connaître²⁸ », écrit Gauguin à Van Gogh à propos des Dessins lithographiques qu'il présentera à l'exposition du café Volpini en 1889. Dans l'éthique de Van Gogh, inspirée par le journal illustré, la multiplication est l'objet même de la création d'une œuvre-mère, le dessin qui sera reporté sur la pierre lithographique. À l'inverse, dans les zincographies que Gauguin entreprend pour reproduire ses tableaux, la multiplication par le tirage n'est rien d'autre qu'un moyen de valoriser une pièce unique, le nombre des copies n'a d'autre dessein que de renforcer l'unicité de l'original. Quant à la « signature » des zincographies, celle qui figure à leur base comme celle qui émane du style même de l'image, elle agit comme un contrat symbolique pour attester que l'auteur des originaux reproduits et celui des reproductions ne forment qu'une seule et même personne. Cette économie de la rareté – que les créations pontavéniennes dans le domaine imprimé partagent avec la bibliomanie symboliste –, Bernard et Gauguin lui feront franchir un cap supplémentaire lorsque, au lieu de s'en tenir à la valorisation de l'Un par le multiple, ils entreprendront de faire descendre ce multiple au plus près de l'Un, c'est-à-dire au « quelques uns » xylographique, par des tirages si faibles et si particularisés par les reprises manuelles qu'ils exemplifient l'absence d'édition bien mieux que ne le ferait un tableau (qui lui n'est pas rare mais tout bonnement unique), en affichant le défi d'une rareté drastique.

Vous écrivez affaires, vous parlez de la lithographie²⁹ », commence Van Gogh avant de décliner l'offre de Gauguin : le type de publication que lui propose Gauguin, à vocation publicitaire, ne vaut pas la dépense requise, ces 50 francs par personne qu'on pourra rapprocher des « dix cents, quinze cents au maximum » demandés aux acheteurs de la publication populaire que Vincent envisageait quelques années auparavant. Dépenser, il y consent à la rigueur, si les lithographies réalisées le sont pour le seul plaisir, pas dans l'optique d'une publication promotionnelle : « Est-ce à nos frais et pour notre propre plaisir et usage, alors je vous le répète, j'en suis. Est-ce que vous en présumez autre chose ? Je n'en serais pas³⁰ ». En somme, l'argent ne vaut la peine d'être dépensé que s'il ne rapporte rien, rien comme le plaisir esthétique, rien comme une édition populaire qui serait, écrivait-il, « une affaire de charité, non de librairie.

- 20 On a fait remarquer que le recours de Van Gogh à la lithographie était relativement insolite, en ces années 1880 où le procédé n'a pas encore connu la réhabilitation artistique que lui apporteront les nabis, précédés par Odilon Redon³¹. Les applications en sont encore largement ordinaires, à cette époque, ce qui peut contribuer à expliquer le choix qu'en fait Van Gogh dans la perspective d'une édition populaire. La seule image imprimée laissée par Vincent qui relève véritablement de la gravure de collectionneur, est l'eau-forte intitulée *L'Homme à la pipe*, gravée le 15 juin 1890 : à son sujet, Théo félicitera son frère d'avoir fait « une vraie eau-forte de peintre³² ». Avec cette ultime gravure, qui compte aussi parmi les derniers travaux de l'artiste, l'œuvre imprimé de Van Gogh se voit comme rattrapée par la « librairie », une librairie qu'incarne, plus que quiconque, le modèle de cet « homme à la pipe » qui fût aussi l'instigateur et l'imprimeur de ladite eau-forte : le docteur Gachet. Militant d'une eau-forte qu'il pratique à ses heures et dont il se fait l'ardent propagandiste auprès de ses amis peintres, Gachet est également un intime de l'éditeur Richard Lesclide, pionnier de la révolution bibliophilique de la fin du siècle, ayant notamment à son actif *Le Fleuve* et *Le Corbeau*, illustrés par Manet. L'unique incursion de Van Gogh dans cette économie de la rareté – qui prend le visage du parfait amateur et collectionneur, sous les traits « navrés » (selon le mot de Van Gogh) du docteur Gachet –, dévoile surtout, par son exception, ce que n'aura pas été Vincent : un virtuose de la « belle épreuve » et des sophistications de tirage, comme son époque en raffolait.

Vincent van Gogh, *Portrait du Docteur Gachet*, Auvers-sur-Oise, 15 juin 1890, (LF 1664, H 2028, M 10, VH 10), eau-forte, 18 x 15 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie. Cl. BnF

Exégèse des images pieuses : Van Gogh, Bloy, Rouault

- 21 Rien n'est plus saint que l'argent, énonçait Léon Bloy, puisque c'est lui qui permet à l'homme de montrer l'étendue de sa charité³³. Nous terminerons cette étude par un rapprochement entre la valeur de l'image imprimée chez Van Gogh et celle que lui attribue l'auteur de *La Femme pauvre*. Toutes proportions gardées, chez ces deux révoltés de l'Évangile nés à quelques années d'écart, se dessine une conception apparentée de l'image ordinaire, opposant à la valeur marchande du chef-d'œuvre unique, la valeur spirituelle de ce qu'on distribue sans compter. Est-ce un hasard si Georges Rouault qui – ses écrits en témoignent³⁴ –, se sentait également légataire de l'un et de l'autre, partagera leur inclination pour les modestes images imprimées, celle des kiosques à journaux et des bazars ?
- 22 Il n'est pas d'art religieux, selon Bloy, seulement des images qui permettent de vénérer les « originaux invisibles » que ces images représentent. L'artiste n'a pas à détourner à son profit l'attention d'un fidèle qui – se prosternant devant lui au lieu de se prosterner devant l'image de Dieu –, se transformerait en amateur d'art, de croyant qu'il était. D'où, dans le discours de Bloy, la dépréciation de l'art et des artistes au profit de l'image et des imagiers : « Les sublimes imagiers du Moyen-Age demandaient souvent, au bas de leurs œuvres, très humblement, qu'on priât pour eux, espérant ainsi d'être mêlés aux balbutiements des extases que leurs naïves représentations excitaient. Au contraire, l'âme désolée de Raphaël flotte en vain, depuis trois siècles, devant ses toiles d'immortalité »³⁵. D'où, encore, l'inattendue glorification de la moindre image, susceptible d'une ferveur que les chefs-d'œuvre de l'art seraient bien en peine

d'obtenir : cette moindre image, c'est l'image pieuse, la mauvaise reproduction, la « lithographie d'encadreur ». À rebours de ses contemporains invoquant le renouveau de l'art sacré contre l'industrie saint-sulpicienne, Bloy décèle la survivance d'un pouvoir religieux de l'image dans le tout-venant de la reproduction. Deux passages, dans son œuvre, témoignent de ce contre-pied provocateur au spiritualisme d'une scène artistique fin-de-siècle dérangée par le désir d'instiller dans la peinture une vocation religieuse nouvelle. Dans *La Femme pauvre*, c'est la pieuse héroïne se recueillant au souvenir d'une lithographie bon marché représentant la rédemption d'une fille de bordel par le Christ lui-même : « Elle se souvint d'une image qu'elle avait admirée autrefois, dans la boutique du doreur, et qu'elle eût été ravie de posséder. Cette image représentait une scène de mauvais lieu, quelques hommes à figures de malandrins, assis et buvant avec des filles crapuleuses. À droite, l'un des murs de cette caverne avait disparu pour faire place à une vision lumineuse. Le doux Christ galiléen environné de sa gloire, tel qu'il apparut à Madeleine au jardin de la Résurrection, se tenait immobile dans la clarté, sa Face douloureuse exprimant une pitié divine, et tendait ses mains pleines de pardon à l'une des femmes, une toute jeune fille qui s'était détachée du groupe et se traînait sur ses genoux, en l'implorant de sa ferveur.

- 23 Combien de fois, se souvenant de cette lithographie d'encadreur, avait-elle eu soif de le rencontrer, ce miraculeux. Ami qu'on ne voit plus dans les villes ni dans les campagnes, et qui parlait familièrement, autrefois, aux pécheresses bienheureuses de Jérusalem !³⁶ ».

- 24 Dans *Exégèse des lieux communs*, c'est l'humble demeure de gens croyants, avec ses murs parsemés d'« images pieuses, détestables et attendrissantes », comme une « Vierge à la chaise écrasée sous quinze cents pierres lithographiques », un Ecce homo « mis en couleur par des vitriers barbares », un Golgotha et une Sainte Famille « acquis dans les foires », une « caricature atroce » censée représenter le Pape.³⁷ Filles repenties, épaisseur lithographique, coloris « barbares », faces caricaturales : qui ne songe à Rouault, en lisant la description de ces gravures bon marché tenues pour l'égal de chefs-d'œuvre ? « Mes estampes » écrit Rouault à propos de travaux qui n'en sont pas puisqu'il s'agit de peintures sur papier³⁸.

Mes albums » dit-il aussi³⁹, pointant la dimension quantitative et sérielle de son travail. À l'instar de Van Gogh, Rouault tient Daumier pour un maître, non pas tant le peintre Daumier que le dessinateur de presse, celui, écrivait Baudelaire, « qui, tous les matins, divertit la population parisienne⁴⁰.

J'ai entendu des peintres, considérés comme intelligents généralement, donner à leur toile une sorte de supériorité stupide et considérer un amoureux potier ou l'auteur d'une eau-forte ou d'une estampe admirable, comme des artisans d'ordre inférieur. Faut-il que l'âme et la matière même d'une œuvre d'art soient méconnues ; ils maçonnet de grandes toïlasses et se croient de grands peintres comme si la griffe particulière de celui qui aime et qui possède les moyens de s'exprimer même faiblement, ne laissait pas son empreinte en tout ce qu'il touche⁴¹.

- 25 À l'heure où ses collègues d'avant-garde concourent dans la catégorie du tableau de Salon, il en va comme si Rouault entendait capitaliser l'héritage artisanal et collectif de l'image imprimée, celui de l'imagerie, de la caricature, du dessin de presse, qui marqueront si fortement de leur empreinte son œuvre de peintre et d'illustrateur⁴². Tout se passe comme si le monde des images était dépositaire à ses yeux d'une piété populaire qui, a contrario, fait cruellement défaut à l'art, sacré ou non, lorsqu'il se sacralise.

Georges Rouault, *Fille au miroir*, 1906, aquarelle sur carton, 70 x 55 cm, Centre Pompidou, Musée national d'Art moderne / Centre de Création industrielle

NOTES

1. « Maintenant cela ressemble si l'on veut à une chromolithographie de bazar. Lettre 574, Vincent van Gogh, *Correspondance générale*, traduit du néerlandais et de l'anglais par Maurice Beerblock et Louis Roëlandt, préface de Philippe Dagen, notes de Georges Charensol, Paris, Gallimard, collection « Biblos », 1990, t. III, p. 441.
2. À Théo : « Ce que tu dis de *La Berceuse* me fait plaisir ; c'est très juste que les gens du peuple, qui se payent des chromos et écoutent avec sentimentalité les orgues de Barbarie, sont vaguement dans le vrai et peut-être plus sincères que de certains boulevardiers qui vont au Salon » Lettre 592, *ibid.*, p. 508.
3. Lettre 574, *ibid.*, t. III, p. 441.
4. Lettre R 25, *ibid.*, t. II, p. 36.
5. Sur Van Gogh et l'image imprimée, on consultera notamment : *Les Sources d'inspiration de Vincent van Gogh : gravures, estampes, livres, lettres, documents du peintre, catalogue d'exposition*, Paris, Institut néerlandais, 1972 ; *Van Gogh in England : Portrait of the Artist as a Young Man*, catalogue d'exposition (commissaire : Martin Bailey ; étude par Debora Silverman), Londres, Barbican Art Gallery, 1992 ; Kitty McChesney Alhadeff, « Van Gogh's "Worship of Sorrow" and Charles Dickens' Religion of Hearth and Home », *Van Gogh 100*, (Joseph D. Masheck éd.), publié sous les auspices de l'Hofstra University, Westport (Connecticut) et Londres, Greenwood Press, 1996. p. 57-63 ; Albert Boime, « Van Gogh, Thomas Nast and the Social Role of the Artist », *Van Gogh 100*,

- p. 71-111 ; Hans Luijten, « Feuilletter mes gravures sur bois : Vincent van Gogh et les arts graphiques », *Le Choix de Vincent : le musée imaginaire de Van Gogh*, catalogue d'exposition (dir : Chris Stolwijk, Sjraar van Heugten, Leo Jansen et Andreas Blühm, avec la collaboration de Nienke Bakker), Amsterdam, Van Gogh museum ; Paris, La Martinière, 2003, p. 99-112.
6. Lettre R 25, Van Gogh, *op. cit.*, t. II, p. 36.
 7. Lettre 240, *ibid.*, t. I, p. 752.
 8. Lettre 239, *ibid.*, t. I, p. 745.
 9. Voir Martin Bailey, « Paintings at the Royal Academy », *Van Gogh in England*, *op. cit.*, p. 37-43.
 10. Lettre 252, Van Gogh, *ibid.*, t. II, p. 812.
 11. Voir Louis van Tilborgh, « A kind of Bible », the collections of prints and illustration », Evert van Uiter and Michael Hoyle (ed.), *The Rijksmuseum Vincent van Gogh*, Amsterdam, 1987, p. 38-44.
 12. Lettre R 16, Van Gogh, *op. cit.*, t. I, p. 747-748.
 13. Lettre 626, *ibid.*, t. III, p. 653.
 14. Lettre 336, *ibid.*, t. II, p. 355.
 15. Lettre R.16, *ibid.*, t. I, p. 749-750.
 16. Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880, Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Éditions Messene, 1996.
 17. Lettre R 13, *ibid.*, t. I, p. 723.
 18. *Idem.*
 19. Voir Louis van Tilborgh, « Les Travaux des champs », Millet-Van Gogh, cat. exp. Paris, Musée d'Orsay, RMN, 1998, p. 128-141.
 20. « C'est de la musique, si vous voulez ! J'obtiens par des arrangements de lignes et de couleurs, avec le prétexte d'un sujet quelconque emprunté à la vie ou à la nature, des symphonies, des harmonies ne représentant rien d'absolument réel au sens vulgaire du mot, n'exprimant directement aucune idée, mais qui doivent faire penser comme la musique fait penser, sans le secours des idées ou des images, simplement par des affinités mystérieuses qui sont entre nos cerveaux et tels arrangements de couleurs et de lignes ». Interview de Paul Gauguin par Eugène Tardieu, *L'Écho de Paris*, 13 mai 1895, reproduit dans Paul Gauguin, *Oviri, écrits d'un sauvage*, choisis et présentés par Daniel Guérin, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1974, p. 138.
 21. Lettre 607, Van Gogh, *op.cit.*, t. III, p. 574.
 22. Sur l'œuvre gravé de Van Gogh, voir notamment Juliana Montfort, « Van Gogh et la gravure », *Nouvelles de l'estampe*, n° 2, mars-avril 1972, p. 5-13 ; Sjraar van Heugten et Fieke Pabst, *The graphic work of Vincent van Gogh, Cahier Vincent 6*, Zwolle : Waanders publ., 1995.
 23. Lettre 249, Van Gogh, *op.cit.*, t. I, p. 792.
 24. « Ces trente gravures seront mises en vente simultanément, mais on pourra se les procurer séparément. La collection complète, revêtue d'une couverture de toile, sera accompagnée d'une notice concise. » *Ibid.*, p. 794.
 25. *Ibid.*, p. 794 et 792.
 26. *Ibid.*, p. 793 et 794.
 27. Lettre 245, *ibid.*, p. 774.
 28. Douglas Cooper, *Paul Gauguin, 45 lettres à Vincent, Théo et Jo Van Gogh*, Collection Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam, Lausanne, 1983, 35.2 et 35.3.
 29. Lettre 549, Van Gogh, *op. cit.*, t. III, p. 356.
 30. *Idem.*
 31. Sjraar van Heugten, « A Van Gogh for 15 cents » dans van Heugten et Pabst, *op. cit.*, p. 16.
 32. Cité dans *Un ami de Cézanne et Van Gogh : le docteur Gachet*, cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, RMN, 1999, p. 134.
 33. C'est le propos d'une nouvelle des Histoires désobligeantes, « La Religion de M. Pleur ». La valeur spirituelle de l'argent est un thème récurrent chez Bloy qui écrit à un correspondant, le 29

juin 1892 : « J'ai naguère scandalisé des porcs en proférant cette affirmation qu'il n'y a qu'un signe, un seul, pour discerner ses amis. Ce signe s'appelle l'Argent. Je vous étonnerais peut-être furieusement si je vous disais ce que représente, à mes yeux, ce mot dont nul ne paraît savoir le symbolisme [...] Je reconnais un ami à ce signe qu'il me donne de l'argent » (*Journal de Léon Bloy I*, Paris, Mercure de France, 1956, p. 40). Dans *Christophe Colomb devant les Taureaux*, Bloy écrit encore : « L'exégèse biblique a relevé cette particularité notable que, dans les Saints Livres, le mort ARGENT est synonyme et figuratif de la vivante Parole de Dieu. » (Cité dans Léon Bloy, *Exégèse des lieux communs*, édition établie par Jacques Petit, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1968, p. 100, note.)

34. Georges Rouault, *Sur l'art et sur la vie*, préface de Bernard Dorival, Paris, Denoël-Gonthier, 1971. Voir en particulier les textes consacrés à Bloy, p. 72-75, et à Van Gogh, p. 121.

35. Léon Bloy, *La Femme pauvre*, épisode contemporain, introduction par Jean de Fabrègues, Paris, Club du Livre du mois, 1957, p. 79.

36. Ibid., p. 40.

37. 37. Bloy, *Exégèse des lieux communs*, op.cit., p. 58.

38. Voir Georges Rouault, André Suarès, *Correspondance*, introduction par Marcel Arland, Paris, Gallimard, 1960, en particulier les lettres datées 1913, p. 60, 67, 74.

39. 39. Ibid., p. 29 et 31 (1912).

40. Charles Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, Œuvres complètes, t. II, éd. C. Pichois. Paris, NRF Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 549.

41. Rouault et Suarès, Ibid., p. 34 (1912 ?).

42. Sur Rouault et l'image imprimée, nous renvoyons le lecteur à notre article, « La Sainte Face et les trognes : Rouault et la charge », Georges Rouault, « Forme, couleur, harmonie », Strasbourg, Musée d'Art moderne et contemporain, 2006, p. 100-105.

INDEX

Index chronologique : 19^e siècle

Index géographique : Pays-Bas, France

AUTEUR

EMMANUEL PERNOUD

Professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université de Paris I