L'édition électronique des lettres d'artistes : le cas Van Gogh

The digital publication of artists' correspondence: the example of Van Gogh

Marianne Jakobi

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/814>

DOI : 10.4000/perspective.814

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2011

Pagination : 807-813

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Marianne Jakobi, « L'édition électronique des lettres d'artistes : le cas Van Gogh », *Perspective* [En ligne], 2 | 2011, mis en ligne le 30 juin 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/814> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.814>

L'édition électronique des lettres d'artistes : le cas Van Gogh

Marianne Jakobi

La récente publication de la correspondance de Vincent Van Gogh est un modèle du genre¹. Il s'agit d'un projet colossal dont une vue d'ensemble chiffrée permet de mesurer l'ampleur : 902 fac-similés de ses lettres, retranscrites et traduites dans les trois langues dont se servait Van Gogh à l'écrit, et plusieurs milliers de reproductions des peintures et des dessins qui y sont mentionnés. Le projet, fruit de quinze années de recherches entreprises par le musée Van Gogh à Amsterdam et le Huygens Institute à La Haye sous la direction de Nienke Bakker, Leo Jansen et Hans Luijten, consistait à établir une édition complète et multilingue de cette correspondance, restituée grâce à un travail long et minutieux de retranscription, d'annotation et de traduction des manuscrits.

Le résultat est un excellent instrument de recherches, présenté sous deux formes différentes : d'une part une publication papier en six volumes, parus en 2009, et d'autre part une édition numérique donnant accès à l'intégralité des données. Enfin, l'achèvement du projet a été marqué par deux expositions qui ont exploité pour la première fois cette extraordinaire édition des lettres : au musée Van Gogh à Amsterdam, 120 lettres originales du peintre ont été présentées au public², tandis qu'à la Royal Academy à Londres, l'édition numérique a permis de porter un nouvel éclairage sur certaines préoccupations artistiques de Van Gogh, comme la couleur, le portrait ou les cycles de la nature³.

L'édition papier, de très haute qualité, permet de lire l'intégralité des lettres en traduction française. Magnifiquement illustrée de plus de quatre mille reproductions d'œuvres, cette publication se déploie en six volumes : deux mille deux cent quarante pages présentent l'ensemble des lettres dans l'ordre chronologique et réparties selon une périodisation qui correspond aux lieux de création du peintre (fig. 1)⁴. Le dernier volume rassemble un appareil critique précieux composé d'un historique, une biographie, une chronologie, une sélection de cartes et de plans, un glossaire, un index et une bibliographie.

1. Vue intérieure de l'édition papier, vol. IV, lettre 705, avec *Chambre de Van Gogh à Arles*, un dessin préparatoire et des comparaisons.

Les acteurs de ce projet ambitieux ont su, parallèlement, exploiter les progrès récents de la numérisation, donnant ainsi à leur publication une ampleur sans précédent. L'édition numérique propose une présentation par onglets qui offre la possibilité de voir l'intégralité des lettres et de les classer par période, par correspondant, par lieu ou par catégorie de lettre (lettre illustrée, par exemple ; fig. 2). La présentation des manuscrits en fac-similés, leur traduction (les deux tiers de la correspondance sont en néerlandais, un tiers en français et six lettres sont en anglais) et surtout la possibilité d'interroger les lettres par mots-clés et par une recherche avancée (œuvre d'art, référence biblique, périodique, etc.) rendent l'usage de la version Internet particulièrement efficace. Ces fonctionnalités s'accompagnent d'un appareil de textes critiques qui apportent un éclairage précieux, d'une part sur Van Gogh épistolier, les correspondants, et le contexte biographique et historique, et d'autre part sur l'historique du projet, la chronologie de l'œuvre du peintre et les références bibliographiques à consulter.

Les technologies numériques ont renouvelé l'édition des correspondances d'artistes en introduisant un changement d'échelle dans la cohabitation de corpus de textes et d'images, permettant au chercheur de tisser d'innombrables liens qui ouvrent à de nouveaux champs d'étude, comme celui des processus d'élaboration de l'œuvre⁵. Cette double édition des lettres de Van Gogh, et en particulier son volet numérique, constitue un outil qui devrait rapidement susciter de nouvelles modalités de recherche.

2. Vue de l'édition numérique sur <http://van-goghletters.org>, lettre 822, avec la transcription à gauche, le fac-similé au centre, des images de comparaison et des agrandissements à droite.

Genèse du fonds Van Gogh

Au moment de l'initiation de cet imposant travail éditorial, en 1994, une édition complète des lettres du corpus Van Gogh manquait cruellement. La célébration en 1990 du centenaire de la mort de Van Gogh avait suscité une édition en néerlandais, mais celle-ci ne s'était pas accompagnée d'une traduction pour le public anglophone et francophone⁶. Le classement des lettres nécessitait en outre un travail patient de datation, car certaines n'étaient pas datées, ou portaient une date imprécise ou erronée. Ainsi, une lettre de « juillet 1880 » est maintenant placée plus exactement « entre le mardi 22 et le jeudi 24 juin 1880 » (lettre 155). Enfin, l'intégration de lettres inédites, la restitution de textes qui ne figuraient pas dans les éditions précédentes et le déplacement de passages ou de feuillets mal rangés ont entraîné une redéfinition du corpus.

La majeure partie de cet ensemble de lettres provient des archives personnelles de Théo van Gogh (Théo, dans la suite de l'article), qui, contrairement à Vincent, a conservé avec un soin méticuleux les lettres de son frère. On en possède 83 seulement à l'attention de Vincent, qui datent pour la plupart des deux dernières années de la vie du peintre, alors que 819 lettres de la main de l'artiste nous sont parvenues. Cette disproportion entre les lettres envoyées par Van Gogh, bien conservées, et celles qu'il a reçues, perdues pour la plupart, s'explique par ses multiples déménagements aux Pays-Bas, en Angleterre, en Belgique et en France ; il a jeté ou brûlé sa correspondance, ou bien, dans quelques cas heureux, donné des lettres à son frère. À l'indifférence, au dépit, à la colère de l'artiste, s'ajoute le phénomène de la censure exercée par lui-même ou par un tiers. Certaines lettres de la période du différend avec Théo au début des années 1880, d'une grande violence d'expression, ont été caviardées. Qui a détruit le début ou la fin de telle ou telle lettre ? Théo, ou, après son décès, Johanna Bongers, son épouse ? L'histoire de ces lacunes n'est pas facile à reconstituer, mais l'ensemble de la correspondance telle qu'elle est donnée à lire ici offre néanmoins un corpus cohérent reconstitué avec un réel souci d'exhaustivité. Van Gogh lui-même avait conscience de la nécessité de préserver ces témoignages. Il remarque en 1888 : « il sera peut être intéressant de garder la correspondance des artistes » (lettre 589), et il précise qu'il prend soin de toutes

les lettres d'Émile Bernard en vue de les lui transmettre (lettre 682). Cet avis fut partagé par Théo : il conserva la correspondance de son frère, qui constitue aujourd'hui une partie importante du fonds du musée Van Gogh.

La valeur accordée par les deux frères aux manuscrits autographes participe à un processus plus général conduisant à l'édification, à la fin du XIX^e siècle, d'un patrimoine écrit. L'attitude de Victor Hugo à cet égard est exemplaire : après avoir conservé scrupuleusement ses papiers, y compris sur les routes de l'exil, il rédigea en 1881 un célèbre codicille à son testament dans lequel il écrit : « Je donne tout ce qui sera trouvé écrit et dessiné par moi à la Bibliothèque nationale de Paris qui sera un jour la Bibliothèque des États-Unis d'Europe »⁷. Ce geste inaugural, qui est à l'origine du département des Manuscrits modernes de la Bibliothèque nationale, a eu des effets considérables sur les écrivains mais aussi sur les artistes, leurs familles et leurs ayants droit. À partir de cette période, les legs de correspondances d'artistes à des institutions dont la vocation est de conserver ces archives ont été de plus en plus nombreux, à l'image du don fait par la famille de Théo.

Des manuscrits aux fac-similés

L'étude des manuscrits autographes pour transcrire, indexer, dater, annoter et traduire les lettres a permis de mettre au jour des éléments inobservés ou peu soulignés jusqu'à présent, notamment les questions de multilinguisme, de traduction et de graphisme. Le premier point, épineux, est celui du rapport à une langue autre, qui se pose à différents niveaux dans les lettres de Van Gogh⁸. Quand l'artiste écrit dans sa langue natale, le néerlandais, le traducteur est face à un cas relativement classique. On apprécie cependant la justesse de la nouvelle traduction. Ainsi, « J'ai un si grand désir d'aller de l'avant et de connaître bien et à fond la Bible » (lettre 120) est préféré dans la nouvelle édition à « Je grille du désir de faire des progrès, de connaître la Bible (de la connaître à fond) », tirée d'une traduction de 1957⁹. Si la traduction est compliquée par le mélange des langues employées – citons la transcription par Van Gogh d'une expression anglaise dans une lettre en néerlandais –, le problème se corse d'autant plus que Van Gogh joue parfois d'effets visuels propres à l'écriture, accentuant, par exemple, la taille et le tracé des caractères.

Dans une lettre à Théo, il inscrit l'expression « in dammed earnest » en grosses lettres, soulignées d'un trait de pinceau trempé dans l'encre (lettre 228 ; fig. 3).

L'usage du français pose quant à lui un double problème de traduction selon qu'il s'agisse d'une citation ou d'une lettre intégralement rédigée dans cette langue. Une liste utilement dressée dans la version papier et numérique des expressions françaises utilisées par Van Gogh permet de souligner le plaisir avec lequel le peintre a appris et a employé des tournures idiomatiques comme « âme en peine », « mauvais coucheur », « première pensée » ou « tour de force ». On peut se demander néanmoins pourquoi il s'est mis à écrire dans cette langue. Il rédigea sa première lettre en français en 1880 « à contrecœur » – selon son expression – pour remercier Théo de son aide financière (lettre 155), puis la pratique du français devint systématique à partir du moment où l'artiste s'installa à Paris en mars 1886. Le recours à une langue différente de celle de l'enfance était peut-être censé créer une distance entre les deux frères, comme avec les autres membres de la famille, mais il eut paradoxalement pour conséquence de les rapprocher. Cette langue étrangère a permis en outre à Van Gogh de déployer un style très expressif.

La possibilité pour le lecteur de disposer simultanément de la même lettre en plusieurs langues devrait donner une ampleur sans précédent aux recherches sur le style, le processus d'écriture et les phénomènes de traduction. La mise à disposition des fac-similés est particulièrement propice à l'étude des relations complexes entre le papier, l'encre et le graphisme de l'artiste. De même, cette édition, qui permet d'examiner au plus près le processus d'écriture de l'artiste et son rapport aux langues, devrait nourrir l'approche historique de la genèse de l'œuvre.

Le statut des dessins

Les dessins dans la correspondance de Van Gogh sont-ils de précieux documents d'archives ou de véritables œuvres sur papier ? Dans l'anthologie de Claire Barbillon et Serge Garcin sur la période française de l'artiste, les auteurs soulignent l'importance de la matérialité des lettres : envisagés comme des archives de la création, les dessins doivent, selon eux, être étudiés en tenant compte de l'objet

3. Vue de l'édition numérique, lettre 228, avec un agrandissement du fac-similé.

matériel que constitue la page de la lettre dans laquelle ils sont insérés¹⁰. La présente édition opte pour une fonction documentaire et non artistique des dessins. Aussi, ces derniers dans les lettres ne serviraient qu'un seul objectif : montrer à son destinataire à quoi ressemblent les œuvres. Cette conception prolonge celle défendue par le musée Van Gogh lors du centenaire de la mort de l'artiste en 1990 avec *De Brieven van Vincent van Gogh*, dans lequel est reproduite la totalité des dessins que l'on trouve dans la correspondance¹¹. L'édition actuelle du musée Van Gogh propose une reproduction exhaustive de l'intégralité des dessins du peintre, de sa période de jeunesse à ses derniers jours à Auvers-sur-Oise. Un des enjeux de la publication des fac-similés réside dans la présentation, par un simple clic, des dessins tels qu'ils figurent dans la correspondance manuscrite du peintre (242 en tout, sur 166 feuilles). En donnant ainsi un accès direct à la réflexion de Van Gogh, les outils proposés permettent de cerner l'importance du dessin dans son œuvre et d'analyser les multiples fonctions qu'il a revêtues pour l'artiste.

La plupart des dessins ont un lien direct avec la peinture que Van Gogh venait d'achever, qu'il était en train de réaliser ou qu'il projetait de créer au moment de rédiger la lettre. L'examen des fac-similés le prouve : certains de ces dessins ont constitué une étape non négligeable dans le processus d'élaboration de l'œuvre, comme les dessins de la *Chambre à Arles*. L'un, adressé à Théo (lettre 705 ; voir fig. 1), correspond à une étape nocturne entre deux journées consacrées au tableau, tandis que l'autre, envoyé à Gauguin (lettre 706), fut réalisé à la fin de la seconde séance de peinture. Le dessin fixe un *work in progress* en présentant une étape intermédiaire du processus créatif.

Si un grand nombre de ces dessins furent destinés à Théo ou à des amis peintres comme Émile Bernard ou Paul Gauguin, Van Gogh eut aussi

4. Vue de l'édition numérique, lettre 720, fac-similé avec esquisses de la *Promenade à Arles* (gauche) et de la *Liseuse de romans*, accompagnées des images de comparaison à droite.

recours au dessin lorsqu'il écrivait à des correspondants en marge du milieu artistique. Le 12 novembre 1888, il envoie deux dessins à sa sœur Wilhelmine (lettre 720 ; fig. 4) : le premier, qui représente des personnages féminins dans un jardin, est une reprise d'un tableau à peine achevé, *Promenade à Arles* (*Souvenirs du jardin à Etten*, novembre 1888, Saint-Pétersbourg, Ermitage), tandis que le second, une interprétation *a posteriori* de la *Liseuse de romans* (novembre 1888, Londres, collection Franck), s'adresse directement aux velléités littéraires de Wilhelmine. À travers ces dessins, le peintre cherche à convaincre son interlocutrice du bien fondé de son travail, qu'il sous-tend par un véritable credo artistique : « Je sais que cela n'est peut-être guère ressemblant mais, pour moi, cela me rend le caractère poétique et le style du jardin [à Etten] tel que je le sens ». Ces dessins sont autant de traces de l'état antérieur d'une œuvre en chantier, quand ils ne sont pas le témoignage d'une œuvre disparue.

Le dessin permet également à Van Gogh de mieux comprendre les œuvres d'autres artistes. Les dessins insérés dans la lettre du 26 novembre 1889 adressée à Émile Bernard, figurant des interprétations imaginaires de tableaux de l'artiste français (lettre 822), furent exécutés à Saint-Rémy-de-Provence à partir d'un témoignage oral de Paul Gauguin. La reproduction des dessins en fac-similé – et la possibilité de les visionner à côté d'autres dessins ou de l'œuvre finale – permet de mettre en lumière ajouts et modifications, et de saisir l'évolution des idées de l'artiste dans le but d'analyser les processus d'élaboration des œuvres.

La terminologie variable employée par l'artiste pour parler de ses dessins mériterait une étude serrée afin de saisir, définir et nommer les transformations (ajouts, suppressions, substitutions, modifications) qui marquent le travail de Van Gogh, et d'identifier son style et son originalité, ses modèles et ses sources, au moment précis des métamorphoses de l'œuvre. Concernant la genèse d'un tableau, Van Gogh emploie une large palette de termes : dessiner (« En écrivant, il m'arrive de faire machinalement un petit dessin, comme je t'en ai envoyé un dernièrement », lettre 155) ; griffonner (« J'espère bien encore faire quelque griffonnage où il pourrait y avoir quelque chose d'humain », lettre 158) ; croquer (« Je viens de terminer au moins une douzaine de dessins ou plutôt [sic] croquis au crayon & à la plume qui sont, à ce

qui me paraît, déjà un peu mieux », lettre 162) ; et esquisser (« l'esquisse telle qu'elle – toile de 25 – me tourmente-t-elle beaucoup dans ce sens que je me demande s'il ne faudrait pas la prendre au sérieux et en faire un terrible tableau », lettre 629). Avec la version numérique des lettres, on peut suivre chacune des étapes du travail préparatoire de l'œuvre en tenant compte de paramètres comme la périodisation dans la création de l'œuvre, la technique, le genre et les sources d'inspiration afin de mieux comprendre la démarche et l'objectif de Van Gogh. La terminologie choisie par le peintre est propice à une réflexion sur les relations entre genèse et notion d'œuvre.

De la lettre à l'*hyperlettre* : sources littéraires et artistiques

L'envergure du corpus d'images mis en lien avec la correspondance participe à l'émergence d'une nouvelle catégorie de lettres – des *hyperlettres* qui associent de multiples critères d'analyse à celui des manuscrits. Dans le cas de cette édition, il s'agit de toutes les œuvres de Van Gogh (dessins et peintures), mais aussi d'autres peintures anciennes et modernes. Les indexations multiples propres à l'outil informatique donnent une ampleur sans précédent à l'édition des lettres de Van Gogh. En se servant des moteurs de recherche et des arborescences, il est désormais possible d'associer les fac-similés des lettres à des transcriptions et à des reproductions d'œuvres. L'édition permet donc de comprendre l'étendu des sources de Van Gogh, de réévaluer l'importance de la littérature et de la peinture et d'interroger les liens inextricables entre littérature, écriture, dessin et peinture.

Il est possible, par exemple, d'établir une bibliothèque virtuelle des lectures du peintre afin de mieux appréhender ses habitudes de lecteur et le sens de son écriture épistolaire en lien avec la genèse de son œuvre picturale. Pendant ses années d'apprentissage, c'est l'étude de la Bible qui l'a familiarisé avec la pratique de la lecture, de la citation et du

commentaire. Dans le même temps, son goût pour ses contemporains s'affirmait : « Je veux me tenir au courant de la littérature moderne » (lettre 166). Van Gogh se passionne pour les écrivains français ; il lit Flaubert, consacre de longs passages à Michelet. C'est d'ailleurs la littérature française qui fut une des pierres d'achoppement avec l'imposante figure paternelle. Ce dernier l'accuse d'être sous l'emprise des idées de la Révolution française en lisant Victor Hugo, Jules Michelet, Émile Zola, et refuse obstinément quand son fils lui demande de lire certains passages pour en discuter avec lui.

Si Van Gogh tient tant à partager son enthousiasme à l'égard de ces écrivains, c'est qu'il y retrouve sa propre vision du monde. Parmi les écrivains mentionnés dans les lettres, Zola est un cas exemplaire : il incarne un idéal d'engagement en faveur du réalisme pour décrire la condition ouvrière. Dans sa peinture, Van Gogh souhaite lui aussi rendre compte de cette réalité quotidienne : aux descriptions de *Germinal* répondent des peintures comme les *Mangeurs de pommes de terre*. Mais les lettres du Borinage sont également de précieux témoignages sur la vie des mineurs. La description qu'il fait de l'intérieur de la mine à cinq étages est saisissante : « Dans certaines de ces cellules l'ouvrier se tient debout, dans d'autres (veines taillées à plat) il est couché par terre. Cet aménagement ressemble plus ou moins aux alvéoles d'une ruche, au sombre couloir d'une geôle souterraine » (lettre 151). Dans la même lettre, il affirme vouloir essayer « tantôt d'en faire un croquis », ce qu'il fit en effet par la suite. Envisagées sous l'angle esthétique, les affinités électives avec Zola n'en sont pas moins fortes. Quand Zola clame « un coin de la création vue à travers un tempérament », Van Gogh répond « On voit la nature à travers son propre tempérament » (lettre 492). Ailleurs, le peintre confirme sa définition de l'art très proche de celle de Zola : « Je ne connais pas encore de meilleure définition du mot Art que celle-ci, *L'Art c'est l'homme ajouté à la nature*, mais avec une signification, une interprétation, un caractère que l'artiste y révèle et qu'il traduit, qu'il dégage, démêle, libère, clarifie » (lettre 152).

Cette omniprésence de la littérature dans la vie de Van Gogh fut déterminante dans la mesure où il se référait à l'écriture comme à un modèle. La correspondance de Van Gogh est émaillée de citations qui montrent sa conception des liens

entre les deux formes de création. Sa vision baudelairienne des synesthésies s'affirme comme un véritable credo artistique : « Si maintenant, tu peux pardonner à un homme d'approfondir les tableaux, admetts aussi que l'amour des livres est aussi sacré que celui de Rembrandt, et même je pense que les deux se complètent » (lettre 155). Il précise sa pensée dans la même lettre en affirmant : « Il y a du Rembrandt dans Shakespeare, et du Corrège en Michelet, et du Delacroix dans Hugo, et puis il y a du Rembrandt dans l'Évangile ou de l'Évangile dans Rembrandt ». Avec une érudition étonnante, les lettres de Van Gogh distillent ses convictions esthétiques à la croisée entre sa passion pour la littérature et sa foi en la peinture.

Leur présentation dans la nouvelle édition permet de mieux appréhender les conditions de production de Van Gogh, qui allait voir des expositions, comme celle des peintures de Camille Corot en 1875, puis se constituait un répertoire visuel de gravures, de reproductions photographiques et d'ouvrages. Sensible à l'œuvre de Corot, Van Gogh l'était aussi aux pensées du peintre. Fasciné par les propos de Corot reproduits dans le catalogue d'une de ses expositions, Van Gogh les cite dans une lettre visionnaire : « Lorsque le bon père Corot disait quelques jours avant sa mort : j'ai vu cette nuit en songe des paysages avec des ciels tout roses, eh bien ne sont ils pas venu ces ciels roses, et jaunes et verts par dessus le marché, dans le paysage impressionniste. Ceci pour dire qu'il y a des choses que l'on sent dans l'avenir et qui arrivent réellement » (lettre 611). Corot précurseur de Van Gogh ? Selon Emmanuel Pernoud, le *Coup de vent* « annonce les laboureurs et les faucheurs de Van Gogh, prisonniers en plein air »¹². À l'exemple de Corot, mentionné dans 81 lettres, on peut ajouter de nombreux autres artistes cités par le peintre (fig. 5) – Rembrandt, Rubens, Hals, Millet,

5. Vue intérieure de l'édition papier, vol. I, lettre 34, avec des reproductions d'œuvres de maîtres citées dans deux lettres de Van Gogh.

Daubigny, Doré, Daumier, Delacroix, Gauguin, Signac, Pissarro, etc. –, car la nouvelle édition permet une confrontation systématique des œuvres de Van Gogh avec celles de ses contemporains et de ses aînés¹³. On peut ainsi voir comment le peintre assimile leurs œuvres, les transforment, les transposent et se les approprient magistralement.

Par le vaste réseau de sources d'inspiration littéraires et artistiques qu'elle fait surgir, l'édition numérique des lettres de Van Gogh souligne l'importance sans précédent accordée à la création comme processus. À cet égard, la question de l'inachèvement est emblématique de son approche artistique. C'est dans les œuvres du passé que Van Gogh découvre de prestigieux exemples qui donnent une assise historique et une légitimité à sa propre démarche. De Nuenen, le 10 octobre 1885, il écrit à son frère : « J'ai surtout admiré les mains de Rembrandt et de Hals, des mains qui vivaient, mais qui n'étaient pas 'terminées', dans le sens que l'on veut donner maintenant par force au mot 'finir' ; certaines mains, notamment dans les *Syndics des Drapiers*, et même dans la *Fiancée juive*, et dans Frans Hals. Et les têtes aussi, les yeux, le nez, la bouche, faits des premiers coups de brosse, sans retouches quelconques » (lettre 534). L'esthétique défendue par Van Gogh est celle de la liberté du geste créateur qui donne à voir la trace brute. C'est par la discontinuité du trait et la toile laissée en réserve que le peintre cherche à exprimer l'effet de suggestion. Par la suite, convaincu de l'importance décisive de cette manière de peindre, Van Gogh écrit à Émile Bernard le 16 avril 1888 : « Ne suis aucun système de touche, je tape sur la toile à coups irréguliers que je laisse tels quels, des empâtements, des endroits de toile pas couvertes – par ci par là des coins laissés fatalement inachevés – des reprises, des brutalités » (lettre 596). Van Gogh suggère le processus de création par un geste artistique authentique, immédiat, presque automatique.

La présence insistante de l'univers textuel à l'intérieur même de l'univers plastique peut avoir pour heureuse conséquence que l'on réexamine sous un angle neuf la relation de la peinture à l'écrit. L'œuvre comme trace de son propre mouvement et le texte qui en accompagne le développement laissent à penser qu'un champ de la recherche en histoire de l'art contemporain se trouve obligé

d'envisager la question de la théorie de la représentation artistique à partir de la confrontation de la correspondance avec de nouveaux objets d'études situés en amont de l'œuvre (carnets de travail, notes d'atelier...). Une telle perspective trouve naturellement sa place dans une approche qui renouvelle la connaissance des œuvres artistiques à la lumière des manuscrits autographes des artistes en déplaçant l'analyse de l'œuvre vers sa genèse, de la forme définitive vers le processus¹⁴. C'est bien ce phénomène qui est au cœur de la démarche créatrice de Van Gogh et qu'il tente désespérément de faire comprendre à son frère : « Mais quel est ton but définitif, diras-tu. ce but devient plus défini, se dessinera lentement et surement comme le croquis devient esquisse et l'esquisse tableau, à fur et à mesure qu'on travaille plus sérieusement, qu'on creuse davantage l'idée d'abord vague, la première pensée fugitive et passagère, à moins qu'elle devienne fixe » (lettre 155). Si les lettres de Van Gogh restent un corpus exceptionnel, cette magistrale publication numérique s'impose néanmoins comme un outil exemplaire en génétique des arts pour observer la formation progressive de l'œuvre.

1. Nienke Bakker, Leo Jansen, Hans Luijten éd., *Vincent van Gogh: Les lettres, édition critique complète illustrée*, 6 vol., Arles/Amsterdam/La Haye, 2009 (éditions anglaise, américaine, néerlandaise, française et belge aussi publiées). La version électronique, « Vincent van Gogh. The Letters », inaugurée en 2010, est accessible sur le site : <http://vangoghletters.org>.

2. « Van Gogh Letters: The Artist Speaks », exposition à Amsterdam, Van Gogh Museum, 9 octobre 2009-3 janvier 2010.

3. « The Real Van Gogh: the Artist and his Letters », exposition à Londres, Royal Academy of Arts, 23 janvier-18 avril 2010 ; cat. expo., *The Real Van Gogh: The Artist and his Letters*, Londres/New York, 2010. Voir Laurence Ameline, « Bibliographie critique », dans *48/14 La revue du Musée d'Orsay*, 30, automne 2010, p. 88-89.

4. Vol. 1, *Lettres 1-193, 1872-1881* : La Haye, Londres, Paris, Ramsgate et Isleworth, Dordrecht, Amsterdam, Borinage et Bruxelles, Etten ; vol. 2, *Lettres 194-384, 1881-1883* : La Haye ; vol. 3, *Lettres 385-576, 1883-1887* : Drenthe, Nueven, Anvers, Paris ; vol. 4, *Lettres 577-771, 1888-1889* : Arles ; vol. 5, *Lettres 772-902, 1889-1890* : Saint-Rémy-de-Provence, Auvers-sur-Oise, manuscrits apparentés ; vol. 6, *Introduction et références*.

5. L'importance des technologies numériques pour l'édition des correspondances d'artistes a été discutée lors du colloque international « Les lettres d'artistes ou l'art des correspondances :

pratiques, éditions, expositions (XVI^e-XXI^e siècle) », Namur, Musée Rops, 27 au 27 octobre 2011, actes de colloque à paraître.

6. *Vincent van Gogh: correspondance générale*, 3 vol., traduction de Maurice Beerblock et Louis Roëlandt, préface de Philippe Dagen, notes de Georges Charensol, Paris, 1990.

7. Testament olographe, codicille du 31 août 1881, conservé aux Archives nationales de France.

8. Concernant l'apprentissage autodidacte des langues, un épisode relaté par un des biographes de Van Gogh est éclairant. Employé dans la principale librairie de Dordrecht près de Rotterdam, Van Gogh semble absorbé par son travail au point qu'il ne daigne pas répondre aux clients : « Intrigué et mécontent, M. Braat finit par découvrir le pot aux roses : alors qu'il le croit occupé à travailler, son employé en haut-de-forme lit, copie et traduit sa bible hollandaise en trois langues sur quatre colonnes en français, anglais, allemand ! » (David Haziot, *Van Gogh*, Paris, 2007, p. 85-86).

9. Les deux exemples de traduction sont donnés dans Bakker, Jansen, Luijten, 2009, cité n. 1, p. 68. L'ancienne traduction est celle de Louis Roëlandt, *Vincent van Gogh et son frère Théo*, Paris, 1957.

10. Claire Barbillion, Serge Garcin éd., *Lettres illustrées de Vincent van Gogh : fac-similés 1888-1890*, Paris, 2003.

11. Han van Crimpen, Monique Berends-Albert éd., *De Brieven van Vincent van Gogh*, Amsterdam, 1990.

12. Emmanuel Pernoud, *Corot : peindre comme un ogre*, Paris, 2008, p. 91.

13. Cette volonté de briser la singularité de Van Gogh et l'isolement dans lequel il est souvent maintenu trouve des perspectives de recherches fructueuses dans l'étude des résonances de son œuvre sur celle des artistes du XX^e siècle. Voir Laurence Madeline, *Van Gogh – Picasso*, Paris, 2006.

14. La mise en scène du processus artistique intéresse les généticiens de l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM/CNRS/ENS – UMR 8132) qui ont renouvelé le rapport aux sources par l'analyse de toutes les traces d'écriture. Au sein de l'ITEM, l'équipe « Histoire de l'art. Processus de création et genèse de l'œuvre » dirigée par Ségolène Le Men propose de nouvelles pistes de recherche intégrant les apports de la théorie génétique du texte à l'analyse des processus de création, notamment en termes d'analyse systématique et exhaustive des archives. Voir Pierre-Marc de Biasi, « Génétique des arts », dans Olga Anokhina, Sabine Pétillon, *Critique génétique : concepts, méthodes, outils*, IMEC, 2009, p. 177-183 ; et *Génétique des textes et des formes* (colloque, Cerisy, 2010), à paraître, en particulier la contribution d'Atsushi Miura, « Séparation et résonance : peinture et écriture en Occident et en Extrême-Orient ».

Marianne Jakobi, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand
marianne.jakobi@free.fr

Mots-clés : XIX^e-XX^e siècles, correspondances d'artistes, dessin, édition, génétique des arts, rapport texte et image.

Sur les pas de l'architecture néerlandaise : inventaires et guides

Paul Groenendijk*

En ce début de XXI^e siècle, l'architecture néerlandaise est au centre de toutes les attentions comme en témoigne l'accueil réservé au spectaculaire pavillon conçu par l'agence MVRDV pour l'Expo 2000 de Hanovre dont le « paysage empilé » dominait largement, au propre comme au figuré, le reste de l'Exposition universelle. Avec leurs projets, bâtiments et publications, des architectes néerlandais de réputation internationale tels que Rem Koolhaas, Ben van Berkel et Neutelings Riedijk ont contribué à faire des Pays-Bas une destination touristique de plus en plus appréciée des amateurs d'architecture. Quiconque s'intéresse à l'architecture néerlandaise est aiguillé dans son voyage par une multitude de publications, de cartes et de guides d'architecture en tous genres, mais aussi par les activités organisées par le Nederlands Architectuurinstituut (NAi) et les centres d'architecture locaux, par des guides professionnels, par des sites Internet et même depuis peu par des applications pour téléphones mobiles. Cet intérêt pour l'architecture est néanmoins relativement récent et a mis du temps à s'imposer. Il a incontestablement bénéficié du caractère international de l'architecture contemporaine mais au risque, avec l'apparition du support numérique, de distorsions et d'un emballement de l'information qui n'est pas maîtrisé.

Le contexte historique

Le statut international de l'architecture néerlandaise est relativement nouveau et les amateurs d'art et d'architecture du pays ont historiquement eu tendance à regarder plutôt ce qui se faisait à l'étranger. Le voyage en Italie a ainsi toujours fait partie de la formation artistique d'un étudiant d'Europe du Nord et d'Europe occidentale. Au XIX^e siècle, ce Grand Tour a connu un nouvel essor avec la création aux Pays-Bas du Prix de Rome