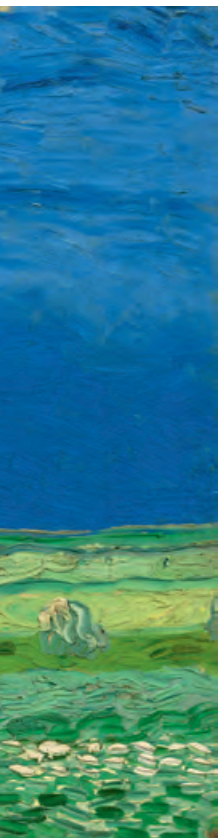




VINCENT VAN GOGH ET NICOLAS DE STAËL, SISYPHE HEUREUX

Faut-il voir un adieu au monde ou une ode à la joie dans l'œuvre ultime de génies foudroyés ? C'est la question que soulève l'exposition inédite d'Orsay consacrée aux derniers mois de Van Gogh à Auvers, et que révèle en creux la rétrospective de tableaux peu ou jamais montrés en France consacrée par le MAM à de Staël et à ses dernières œuvres d'Antibes. Peut-on imaginer Van Gogh et Staël heureux ?

PAR EMMANUEL DAYDÉ



Saisir « le passage désespérément rapide des choses dans la vie moderne » : voilà comment Vincent van Gogh veut se renouveler à Auvers-sur-Oise. Déclaré guéri au sortir de la maison de santé de Saint-Rémy-de-Provence, le peintre, à peine arrivé le 20 mai 1890, se dit charmé par ce petit village du Val-d'Oise célébré par Daubigny, avec ses enfants, ses bêtes, ses fleurs et ces maisons en toit de chaume qui tombent en ruine, et qui lui rappellent son Brabant natal. Se levant et se couchant tôt, peignant à l'extérieur le matin et reprenant ses toiles l'après-midi à l'auberge Ravoux, Vincent travaille sans relâche et avec grand enthousiasme. Pendant 70 jours, il va réaliser au moins 74 tableaux, une cinquantaine de dessins et une eau-forte. Si les derniers mois de Van Gogh ont passionné le cinéma – Maurice Pialat en particulier, qui n'a pas résisté à faire

Vincent van Gogh. *Champs de blé sous un ciel orageux*. 1890, huile sur toile, 50,4 x 101,3 cm. Musée Van Gogh, Amsterdam.
À droite : Nicolas de Staël. *Marine la nuit*. 1954, huile sur toile, 89 x 130 cm. Collection particulière.

Van Gogh à Auvers-sur-Oise. Les derniers mois

Musée d'Orsay, Paris

Du 3 octobre 2023 au 4 février 2024

Commissariat : Nienke Bakker et Emmanuel Coquery

Nicolas de Staël

Musée d'Art moderne de Paris

Du 15 septembre 2023 au 21 janvier 2024

Commissariat : Charlotte Barat-Mabille et Pierre Wat /
Conseillère scientifique : Marie du Bouchet

de Vincent un double quelque peu douteux –, ils ont paradoxalement été fort négligés par la recherche. « Auvers soulève peut-être plus de questions que tout ce qui l'a précédé », reconnaît le chercheur Louis van Tilborgh.

Une frise de la vie

Alors que le séjour à Arles est considéré comme le zénith de ses dix années de carrière artistique, la période d'Auvers apparaît à beaucoup comme un relâchement. « Des formes grossièrement ébauchées, des dissonances de tons, une matière glaireuse, une composition flotante, une écriture sèche, mécanique, dévitalisée, attestent un irrémédiable déclin », écrit le critique français Frank Elgar. Considérant qu'il abandonne les dernières conventions impressionnistes et la quête de toute harmonie pour travailler en fragments indépendants, seul Rudi Fuchs décèle au contraire dans l'art des derniers mois « de nouvelles possibilités pour le XX^e siècle ». Nouveau Caravage pressé, Van Gogh n'a certes jamais produit une telle quantité d'œuvres en si peu de temps. « On ne saurait peindre comme on voit. Ici, les choses vont vite », écrit-il dans sa dernière lettre. Expérimentant de nouvelles orientations en matière de couleurs, de touches, de thèmes et de formats, sa vision radicale, qui, à l'exemple des estampes japonaises, nie toute profondeur, paraît singulièrement régénérée et approfondie.

Parmi ses toiles d'Auvers se distinguent 13 formats allongés en « double carré » de 1 m sur 50 cm – 12 paysages et un portrait, en hauteur –

dont l'intention paraît de nature géométrique. Étendue sur un mois, entre le 20 juin et son dernier jour, cette suite n'est pas continue mais témoigne d'une recherche approfondie, qui évoque quelque projet spécial. Lequel ? Pour Nienke Bakker, commissaire de l'exposition, l'exploration quasi systématique par Van Gogh de ce format allongé du double carré surgit du choc de la vision consolante d'*Inter artes et naturam* de Puvis de Chavannes. *Sous-bois avec deux personnages*, l'une des compositions les plus singulières de la série, avec son espace clos en perspective accélérée, rythmé par l'alignement hypnotique des peupliers devant un parterre bouillonnant d'herbes et de fleurs, qui asperge de taches colorées un couple d'amoureux fantomatique, semble reprendre par sa géométrie insistante le verger de Puvis de Chavannes. Mais toutes ces toiles rassemblées pourraient tout aussi bien constituer une frise, où portraits et paysages s'alterneraient. Van Gogh lui-même incite à cette combinaison en suggérant d'accoler le portrait de Marguerite Gachet avec une autre toile de champ de blé. Ne serait-on pas en droit alors de voir là le projet décoratif d'une frise de la vie façon Munch, qui aurait été destinée à décorer la maison de campagne familiale dont rêve Vincent ?



Les anges dans nos campagnes

S'il travaille sans plan préconçu, Van Gogh, à Auvers, varie incroyablement sa technique, avec une ampleur d'expression encore jamais atteinte. Son style sinueux se permet des effets picturaux, qui accrochent le regard avec un rouge éclatant ou un bleu intense, comme graphiques, en usant de traits de pinceau courts et droits ou de formes rondes, inspirées de Paul Gauguin (qu'il ambitionne d'ailleurs de rejoindre en Bretagne). Mais la grande aventure d'Auvers, c'est le portrait moderne : « la seule chose qui m'émotionne jusqu'au fond dans la peinture et qui me fait sentir l'infini », écrit-il. Il se dit résolu à peindre des portraits, qui « un siècle plus tard aux gens d'alors apparussent comme des apparitions ». Les treize « apparitions » d'Auvers illuminent toutes des figures d'enfants ou de jeunes filles. Deux sont consacrées au docteur Gachet – « figure raidie par le chagrin », selon Van Gogh, qui le juge attaqué au moins aussi gravement que lui –, deux autres à sa fille Marguerite, d'abord au piano puis dans le jardin, un à Lisette Chevalier, la fille naturelle de la gouvernante de la maison Gachet, deux autres encore à Adeline, la fille de 12 ans du couple Ravoux, la première à accepter de poser pour lui en une éblouissante « symphonie en bleu », et tous les autres à quantité d'enfants rencontrés au hasard.

Bousculant conjointement l'art du paysage, Vincent se focalise sur les maisons et sur les champs plutôt que sur les bords de l'Oise, tant appréciée de Daubigny depuis son bateau-atelier et des autres peintres qui fréquentent Auvers. Passé maître dans l'art de peindre ce qui ne se voit pas mais se ressent, son pinceau turbulent réussit à faire souffler le vent dans les champs, en usant d'un « tout-vert, qui fait, par sa vibration, songer au bruit doux des épis se balançant dans la brise » (lettre de Vincent à Gauguin). Cherchant à brider l'illusion, l'artiste simplifie le réel de manière concise et quasi sténographique. Même s'il a perdu foi en la théologie traditionnelle, sa quête d'une expression plus simple revêt un caractère spirituel marqué.

Vincent van Gogh.
Sous-bois avec deux personnages.
1890, huile sur toile, 50 cm x 100 cm.
Cincinnati Art Museum.
À droite : *Adeline Ravoux.*
1890, huile sur toile, 67 x 55 cm.
Collection particulière. Courtesy of HomeArt.



À partir des dernières semaines de juin, il se met à utiliser des toiles aux formats panoramiques, susceptibles de véhiculer, à l'instar de la peinture des maîtres du Siècle d'or hollandais, tel Jacob van Ruysdael, un sentiment de plénitude et de paix profonde. Même s'il vit dans la peur d'une rechute, Van Gogh semble vouloir vivre et peindre plus que jamais. Comment alors expliquer ce geste fatal du 27 juillet 1890 qui devait lui coûter la vie ? Ce jour-là, Auvers suffoque sous un soleil de plomb. Van Gogh s'en va peindre aux alentours, comme à son habitude. Lorsqu'il rentre la nuit en boitant à l'auberge pour s'écrouler sur son lit, on s'aperçoit qu'il a reçu une balle dans la poitrine, tirée d'un revolver de calibre 7 mm. Le docteur Gachet, censé surveiller son patient, constate, atterré : « Le cœur n'est pas atteint, du moins directement. La balle, déviée par la 5^e côte, semble descendre dans l'abdomen. » Jugé trop fragile pour être transporté à l'hôpital, Vincent agonise pendant vingt-neuf heures avant de s'éteindre dans la nuit du 29 juillet. Après sa mort, aucune autopsie n'est réalisée : les gendarmes et les médecins concluent au suicide. « Une fin héroïque et brutale », résume Paul, le fils du docteur Gachet.





Suicidé par la société

En 2011 pourtant, les journalistes américains Steven Naifeh et Gregory White Smith – lauréats du prix Pulitzer en 1992 – soutiennent dans *Van Gogh, the Life* que le peintre aurait été victime d'une balle tirée par deux adolescents, les frères Gaston et René Secrétan. « En 2001, nous avons eu accès aux archives de la fondation Van Gogh à Amsterdam pour la première fois, et obtenu le privilège de visiter la «chambre forte» qui se trouvait alors dans les entrailles du musée Van Gogh », raconte Naifeh. « L'accueil a été glacial. Notre plongée dans les archives commençait à saper l'un des piliers de cette foi : les circonstances de la mort de l'artiste. » D'après différents témoignages tardifs recueillis par John Rewald, historien de l'art reconnu, le peintre aurait été le souffredouleur des frères Secrétan, jeunes Parisiens aussi aisés que désœuvrés de 16 et 19 ans, alors en villégiature. « Les deux frères avaient mis un serpent dans sa boîte de peinture, du sel dans son café, du piment sur ses pinceaux », rapporte Rewald. Volontiers christique et décidé à protéger les deux garçons, Vincent aurait endossé la responsabilité d'un accident en déclarant s'être visé lui-même. Adeline Ravoux, la fille du propriétaire de l'auberge, l'aurait entendu expliquer aux policiers qui lui demandaient s'il avait voulu se suicider : « Je le crois, n'accusez personne d'autre. » Pour la romancière Sophie Chérier, si la réalité peut dépasser la fiction à la manière d'un petit véhicule dépassant un autre, c'est que la fiction, en visionnaire, précède bien souvent la réalité. Fascinée par les aveux de René Secrétan, devenu banquier à la retraite de 82 ans, dans la revue *Aesculape* en 1957, où il s'insurge contre les inexactitudes du film de Minnelli *La Vie passionnée de Vincent van Gogh* en affirmant : « Je le sais, j'étais présent », elle croit retrouver dans le tissu de semi-vérités, d'ellipses et de non-dits du banquier les indices d'un incident tragique. Si Secrétan parle du « regard extrêmement lumineux et profond de Vincent, comme on en rencontre souvent chez les femmes de la mer sur la côte mauvaise », c'est qu'il l'a croisé dans des circonstances particulières. Pour ma part, il me semble déceler

l'insolence du petit Parisien dans le sourire de l'effronté *Garçon au bleu* peint par Vincent. Dans *Tuer Van Gogh*, la romancière imagine dans un récit parlé haletant que le jeune garçon aurait donné rendez-vous à Van Gogh ce dimanche 27 juillet pour se moquer de celui qu'il appelle le Prussien – à cause de son accent. Lacérant ses toiles, l'adolescent aurait pris peur devant l'attitude défaits de Vincent et lui aurait tiré dessus par réflexe, avec la vieille pétoire qui lui servait à jouer à Buffalo Bill. Suicidé non de la société mais par la société. La Fondation Van Gogh, qui n'aime pas la fiction, juge « prématuré d'exclure le suicide comme cause possible de la mort de Van Gogh ». Plus subtilement, Louis van Tilborgh juge que la dégradation des sentiments et des pensées de Vincent, hanté par une image de plus en plus négative de lui-même (« Je me sens raté, je sens que c'est là le sort que j'accepte et qui ne changera plus », écrit-il sur le brouillon d'une lettre jamais envoyée datée du 24 mai) relève de la phase terminale, dite intentionnelle dans le langage de la psychiatrie. Persuadé qu'il est une charge pour le jeune couple Van Gogh, Vincent aurait été miné par une angoisse existentielle et un sentiment d'extrême solitude. Cherchant une concrétisation, ses pensées suicidaires auraient été déclenchées par une situation en apparence insignifiante : un dimanche chaud et désert.

L'enchantement dans les blés

Comme on pouvait s'y attendre, l'exposition d'Orsay, organisée par le Van Gogh Museum, reprend sans émettre la moindre réserve la traditionnelle hypothèse du suicide. Pourtant, comme l'avouent eux-mêmes ses commissaires, si « l'artiste a connu 7 ou 8 crises de démence au cours des 18 mois précédents, a tenté de s'empoisonner plusieurs fois au cours de celles-ci, et a eu entre ces épisodes des pensées suicidaires, il n'en connaît aucune à Auvers ». Sa correspondance d'alors ne marque aucune volonté de mettre fin à ses jours. Mais Van Gogh en génie fou et suicidaire, ou même en « suicidé de la société » [comme le présentera Antonin Artaud], peut-on vraiment y renoncer ? Dès le début du XX^e siècle, ce sont les toiles d'Auvers, perçues comme les plus autobiographiques, que Jo Bongers-Van Gogh, la femme de Théo, réussit à vendre le mieux : *Champs de blé près d'Auvers-sur-Oise* est

Vincent van Gogh.
Champ de blé aux corbeaux.
1890, huile sur toile, 50,5 × 103 cm.
Musée Van Gogh, Amsterdam.
En bas : *Racines d'arbres*.
1890, huile sur toile, 50 × 100 cm.
Musée Van Gogh, Amsterdam.





acquis par la Sécession viennoise tandis que *Le Docteur Gachet* rejoint la Stadtische Galerie de Francfort. Expression pour Van Gogh « de la tristesse et de la solitude extrêmes » en même temps que de « ce qu'il y a de sain et de fortifiant dans la campagne », *Champ de blé aux corbeaux* est jugé comme « une formidable expression du désespoir le plus total » par le psychiatre Frederik van Eeden, tandis que Johan Cohen Gosschalk, remarié à Jo, y voit « le paroxysme de l'angoisse » qui l'a « conduit à la mort ». Gosschalk impose l'idée qu'il s'agit là de sa toute dernière œuvre. On sait pourtant qu'il n'en est rien. Le dernier tableau peint le 27 juillet, partiellement inachevé, est et a toujours été *Racines d'arbres* : un « portrait », entrepris au bord de la Grand-Rue, du taillis de souches, de troncs, de

broussins, de racines et de rejets de robiniers pseudo-acacias entrelacés qui s'accrochent à la pierre. Le motif, qui demeure accessible par l'arrière du café de la Mairie, n'évoque en rien le plateau couvert de champs cultivés qui lui a inspiré une dizaine de tableaux auparavant. Théo n'aimait pas cette toile radieuse et avait écarté ce « morceau merveilleusement foisonnant » de son recensement. Le critique hollandais de Meester avait lui aussi bien du mal à retrouver l'annonce d'une fin imminente dans cette « nature riche et heureuse, pleine de soleil et de vie ». On serait en droit de reconsidérer l'œuvre d'Auvers à l'aune de cette simplicité sereine plutôt qu'à celle d'un expressionnisme morbide. Le dernier Van Gogh préfigurerait alors non la mort désolée mais la joie retrouvée.

Vincent van Gogh. *Vignes avec vue d'Auvers*. 1890, huile sur toile, 64,2 x 79,5 cm. Musée d'Art de Saint-Louis.
 À droite : Nicolas de Staël. *Marseille*. 1954, huile sur toile, 80,5 x 60 cm. Courtesy Catherine et Nicolas Kairis.
 Courtesy Applicat-Prazan, Paris.

Les voisinages de Van Gogh

Fabrice Hergott classe Nicolas de Staël parmi les inventeurs oubliés de l'histoire de l'art, un Staël plus subtil et plus vivant qu'il n'y paraît, proche selon lui d'Anna-Eva Bergman par sa fascination pour la nature ou de Bernard Buffet par sa popularité et l'intensité tragique de son regard sur le monde visible. Le directeur du MAM de Paris rapporte qu'au moment de la rétrospective Staël au Grand Palais en 1981, le peintre polonais Józef Czapski voyait s'ouvrir là une brèche dans le diktat du goût dominant, rapprochant le prince foudroyé de cet autre météore de l'art que fut Van Gogh, « pour leur même obsession de la peinture et leur boulimie de la vie qui peut tendre vers la folie et la fin tragique ». Comme dans le cas de Van Gogh, Charlotte Barat et Pierre Wat, les deux commissaires de la rétrospective du MAM, ont la conviction qu'une lecture projetant sur l'œuvre de Staël l'ombre du suicide de son créateur en réduit singulièrement la portée. « Si l'homme Staël eut une vie brève et violente quant à sa fin, déclarent-ils, le peintre Staël, jusqu'à ses derniers jours, quelles que fussent ses angoisses d'homme, demeura ébloui devant le spectacle du monde et sa beauté, qu'il tentait sans cesse de capter comme si c'était la première fois. » Pour retrouver cette beauté première, ils ont choisi d'entourer les toiles célèbres de l'artiste de très nombreux tableaux et dessins jamais vus en France, car issus de collections privées, et qui permettent de donner un autre éclairage. S'il ne saurait être question ici de s'interroger sur les circonstances de la mort de Nicolas de Staël, il convient de ne pas surinterpréter la dernière période d'Antibes à l'aune de sa disparition brutale, pour mieux lui conserver toute sa fraîcheur de bouquet de fleurs et lui redonner cet élan diaphane qui la traverse jusqu'au bout. En décembre 1954, Staël écrit d'Antibes à son marchand Jacques Dubourg : « Ce que j'essaie, c'est un renouvellement continu, vraiment continu, et ce n'est pas facile. Ma peinture, je sais ce qu'elle est sous ses apparences, sa violence, ses perpétuels jeux de force, c'est une chose fragile dans le sens du bon, du sublime. C'est fragile comme l'amour. »



La planche de vivre

On sait que c'est par amour fou de Jeanne Mathieu-Polge (« J'ai besoin de cette fille pour m'abîmer et c'est grâce à elle que je travaille tant ») que Staël s'est installé en septembre 1954 seul à Antibes, loin de sa famille. Il y a loué un appartement sur les remparts, face à la mer « pour vivre mal, voir mal, et faire ce que je peux comme tableaux ». Malgré la lumière qu'il juge « agaçante comme une balle de ping-pong », il se met néanmoins à peindre et à nager intensément, produisant en six mois, dans une sorte d'euphorie inquiète, quelque 150 toiles, qui sortent à peine sèches de son atelier. « Les tableaux foncent », dit-il. Diluant ses couleurs à l'essence de térébenthine, le peintre change sa manière opaque et chargée et atteint à une transparence toute spirituelle en abandonnant ses couteaux, pour user de plus sensuels cotons et tampons de gaze. Convaincu, comme Van Gogh à Auvers, qu'« on ne peint jamais que des choses, formes, taches fort simples », Staël

peint ce qu'il voit : son atelier avec ses pots de pinceaux, ses tables à palette, ses bouteilles ou ses étagères, le fort, le port, ses mouettes et ses bateaux. « Staël ne peint pas le coup », écrit Pierre Wat, « mais son *écho*, réverbéré par l'espace qu'il met entre lui et le lieu du choc. »

Le Nu perdu

Réalisé à l'automne 1954 à Antibes, son *Saladier* sur fond noir qui repose sur une surface blanche irradie au centre d'un halo fantôme. On retrouve pareille transfiguration lointaine dans un *Coin d'atelier à Antibes*, caressé en équilibre instable, comme si la terre penchait. Enthousiasmé par les rois et les nains de Vélasquez au Prado, qui lui semblent « manier le miracle à chaque touche, immenses de simplicité, sans cesse au maximum de la couleur », le prince de Potordu ambitionne – comme Vincent – de se lancer dans le portrait. En découle sa série de grands nus au bord de l'absence et de l'évanouissement, au fusain, au stylo-feutre et à l'huile, pour lesquels pose Jeanne. L'ultime *Nu couché bleu*, vibrant nu perdu « dont l'endurance sait user la nuit nouvelle qui précède et suit l'éclair », comme s'enflamme son ami le poète René Char (qui lui a présenté la fille des Mathieu), en sera le couronnement. Nicolas écrit à Jeanne : « le doute chez moi est passion et la passion un devoir, une tâche, une chose simple à accomplir. Le reste est la folie pure de l'Art. Je crois que c'est comme cela pour tous les garçons qui travaillent dans la nuit et y croient ». Hormis sa capricieuse maîtresse, la vie le jour de Nicolas de Staël, désor-

mais riche et en passe d'être célèbre, paraît plus heureuse que jamais. Seules ses nuits semblent plus sombres. Si John Richardson, en visite dans l'atelier avec le collectionneur anglais Douglas Cooper, dit avoir éprouvé un pressentiment face à « la grande peinture grise de mouettes battant des ailes au-dessus de la mer désolée, exactement comme les corbeaux noirs battant des ailes au-dessus du champ de blé dans la (supposée) dernière peinture de Van Gogh », c'est sans doute qu'il a oublié de rapprocher ces fameuses *Mouettes* d'autres peintures de vaisseaux évanescents qui devaient l'entourer. Ainsi un *Bateau de guerre* d'une infinie douceur grisée, ou un *Bateau* à la fumée arborant malicieusement une poupe rouge, peints au même moment – et peu montrés car issus de collections privées. Ces *navires-nights*, comme aurait dit Marguerite Duras et qu'analyse Laurence Bertrand Dorléac avec un reste de pensée encore trop suicidaire, « plus englués dans l'eau bleue qu'ils n'avancent, sont pris, saisis, emprisonnés, posés comme des cénotaphes sombres, avec des mâts aux airs de croix ».

Le Marteau sans maître

La dernière esquisse de Staël avant de disparaître est cependant un léger bateau aux airs de piano aérien, qui semble hésiter entre ciel et mer. Staël ne veut pas tomber mais s'élever. Si, tel l'albatros baudelairien, il semble ne pas pouvoir tenir en place, gêné par ses ailes de géant, c'est que les critiques – et Douglas Cooper avec eux –, qui jugent par trop lyrique

À lire

Tuer Van Gogh. Sophie Chérier. L'école des Loisirs, coll. « Médium » +, 272 p. – 15,50 €

Van Gogh à Auvers-sur-Oise. Les derniers mois, catalogue de l'exposition.

Collectif. Hazan / Musée d'Orsay, 256 p. – 45 €

Vincent van Gogh – Les dernières lettres. Emmanuel Coquery. Hazan, 128 p. – 14,95 €

Van Gogh – Le dernier tableau. Samuel Van der Veen. Hazan, 128 p. – 18,95 €

Nicolas de Staël – La peinture comme un feu. Stéphane Lambert. Gallimard, 240 p. – 42 €

Nicolas de Staël, catalogue de l'exposition. Collectif. Paris Musées, 304 p. – 49 €



sa dernière manière et l'assimile à un déclin, l'oppressent plus que de raison : « Il y a un fait, je travaille un peu trop et par à-coups » tente-t-il de se justifier. Assistant à Paris à deux concerts du Domaine musical, consacrés à Schoenberg et surtout à Webern (dont les *Lieder op19* le bouleversent), il note fiévreusement : « Violons rouges, rouges/ocre feux transparent. » De retour à Antibes le 10 mars 1955, il attaque deux tableaux comme on dirigerait un orchestre, dont un de six mètres sur quatre, sur le thème du *Concert* et du silence webernien, entre cris et chuchotements. Jeanne veut rompre et le fuit. Nicolas a perdu sa « cadence unique dans l'ordre souverain ». Le 15 mars, il tente d'avaler un flacon de véronal avant de le vomir. « Le hasard que voulez-vous est feu. » Dans la nuit du 16 au 17 mars, comme un incendie, il se jette

du toit-terrasse de son atelier, après avoir brûlé des papiers, laissant trois lettres succinctes et la musique de son *Concert* inachevée : « Je n'ai pas la force de parachever mes tableaux », écrit-il. Il semblerait que ce soit plutôt sa vie, plongée dans l'éblouissement de la mer allée avec le soleil. René Char se dit « dynamité » par cette « royauté fracassée ». Mais dans ses *Six Petites Variations sur Nicolas de Staël* composées pour le catalogue de l'exposition, Philippe Lançon a sans doute raison : comme le Sisyphes de Camus, il faut imaginer Staël heureux. ■

Nicolas de Staël.
Le Saladier.
1954, huile sur toile, 54 x 65 cm.
Collection particulière.