

L'EVOLUTION STYLISTIQUE DANS L'OEUVRE DE
VINCENT VAN GOGH
PENDANT LA PERIODE ARLESIENNE

Marcel Chabot
University of Windsor

Le séjour fort fructueux de Vincent van Gogh à Arles, où installé d'abord au restaurant Carrel, rue de la Cavalerie, et ensuite dans la célèbre "maison jaune" de la place Lamartine, le peintre hollandais donna libre cours à son inspiration artistique, a déjà fait l'objet de très nombreux commentaires. Les paysages arlésiens et provençaux qui enchantèrent van Gogh depuis son arrivée en février 1888 jusqu'au mois de mai 1890 contribuèrent à l'élaboration de plusieurs chefs-d'oeuvre, tels que "La Maison de van Gogh", "les Alyscamps" et "Le Pont de Langlois". Or, il se produisit au cours de ces quinze mois ce que le critique d'art M. Robert Hughes appela "a rhapsodic outpouring of creative energy." (*Time*, October 22, 1984, p.86) En effet, on constate que peignant sans cesse, malgré l'état précaire de sa santé - physique et mentale - van Gogh acheva plus d'une centaine de dessins et d'aquarelles, tout en tenant une correspondance, en français, en anglais et en néerlandais, des plus volumineuses.

L'auteur d'une étude magistrale qui a déjà fait date dans l'évolution de la critique portant sur l'oeuvre de van Gogh, intitulée *Van Gogh and the Birth of Cloisonism* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1981), Mme Bogomila Welsh-Ovcharov a bien indiqué l'importance capitale de l'évolution stylistique qui se manifeste dans la production artistique de la période arlésienne. Pour résumer, il s'agit de ce qu'elle désigne comme "the systematization of brush and pen strokes", en précisant que

whereas the use of stippling immediately suggests a personalized version or remembrance of Pointillist technique, this and the various other systems of hatching are paralleled in the art of the Japanese wood block print, albeit without the density of application of Vincent which imparts to his late drawing style its compelling sense of overall surface decoration and *horror vacui*. (p.130)

Sans vouloir entreprendre une analyse de la thèse admirablement présentée par Mme Welsh-Ovcharov sur l'apport considérable de van Gogh à la naissance du cloisonnisme, nous comptons toutefois souligner certains éléments cloisonnistes qui se manifestent dans le style nouveau se révélant au cours du séjour arlésien. Par exemple, en ce qui concerne "Le Pont de Langlois", on apprend que

the Kröller-Müller version provides some indication of the bright sunlight which prevailed when the now lost version was begun *plein air*, but there a yellow sun was intended to contrast with the lilac shadow of the near walls of the bridge, a juxtaposition of complementaries which was accompanied by the dominant green-red juxtapositions planned for the foreground areas. This combination of complementary contrasts and the ideal of stained glass windows reflect Vincent's preoccupation with a Cloisonist mode of style as he began his life in Arles. (p.121)

Il faut souligner tout de suite l'intention fort accusée chez le peintre d'imposer en quelque sorte un style nouveau à sa production artistique; la preuve en est que, dans cette prodigieuse activité pendant la période arlésienne, que célébra récemment une prestigieuse exposition au Metropolitan Museum of Art à New York, une stylisation s'effectua. Dans l'admirable Catalogue qui accompagna cette exposition très fascinante et révélatrice, M. Ronald Pickvance se donne la peine de faire une sorte de justification:

This period in Arles is frequently called the zenith, the climax, the flowering of Van Gogh's decade of artistic activity. Yet there has been no monograph, few articles - and no exhibition. This exhibition is an unashamedly one-man, one-place show. (*Van Gogh in Arles*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1984, p.11)

Tout en notant que M. Pickvance choisit d'inclure certains tableaux de la période parisienne qui précéda immédiatement le séjour arlésien, ainsi que quelques toiles exécutées par Paul Gauguin pendant les deux mois qu'il passa en compagnie de van Gogh, nous bornons à l'étude des éléments stylistiques qui caractérisent les nombreuses oeuvres qui composent cette exposition tout à fait extraordinaire. Comme le suggère M. Pickvance, il y aurait tout un travail à entreprendre dans le but d'élucider l'importance incontestable de cette période décisive, ce que la récente exposition à New York devrait faciliter.

Pour citer encore une fois le compte rendu de M. Hughes, on apprend que malgré le zèle fervent, malgré les couleurs intenses que van Gogh exhibe sans cesse, on ne saurait ignorer "his longing for concision and grace, his system of marks: dot, dash, stroke, slash," étant donné que "as a draughtsman, van Gogh was obsessively interested in stylistic coherence." (p.87) En somme, le peintre cherchait à imposer un style définitif à ses visions personnelles d'un monde provençal qui lui rappelle si souvent son pays natal, ainsi que les paysages dans l'art japonais auquel il vouait un culte très ardent. Il en résulta une sorte d'identification entre la Provence et le Japon, ce qui constitue un élément majeur dans l'élaboration du cloisonnisme lors de sa naissance. Cette Provence "exotique", à la japonaise, suscite de fortes sensations et émotions;

Provence presented itself as a museum of the prototypes of strong sensations: blazing lights, red earth, blue sea, mauve twilight, the flake of gold buried in the black depths of the cypress... In such places, color might take on a primary, clarified role. Far from the veils and nuances of Paris fog and Dutch rain, it would resolve itself into tonic declaration. (p.87)

A maintes reprises le peintre annonce dans ses lettres qu'il est toujours à la recherche du bleu, des trois chromes (l'orange, le jaune, le citron), puisque le bleu de Prusse, l'émeraude, le vert Veronèse, les laques de garance ne se trouvent guère sur la palette hollandaise dont se sert un Joseph Israels (1824-1911). Dès son arrivée il se met à peindre avec "l'entrain du Marseillais mangeant la bouillabaisse", surtout les fleurs, "rien que des tournesols", comme décoration pour son atelier. En même temps, van Gogh se décide à "chercher une technique simple", différente de celle que favorisent les maîtres de l'école impressionniste; de plus en plus conscient de la distance qui le sépare maintenant des impressionnistes, il met l'accent sur ce qu'il appelle lui-même "la simplicité", voulant peindre "de façon qu'à la rigueur tout le monde qui a des yeux puisse y voir clair." (*Lettres de Vincent van Gogh à son frère Théo*, Paris: Grasset, 1937, p.120) Peu nombreux restent les artistes qui ont pu élucider les procédés de leur évolution avec autant de précision et de clarté; la correspondance de van Gogh révèle cette recherche d'un style personnel qui l'éloigne à la fois de la virtuosité indéniable des impressionnistes et des pointillistes et du réalisme élaboré par les trompe-l'œil photographiques. Selon M. Hughes, la stylisation qui en résulte devait se fonder sur "a system of marks: dot, dash, stroke, slash", surtout en ce qui concerne les nombreux dessins achevés pendant cette période. Dans un compte rendu très intéressant M. Philip Plews souligne "a very conscious, carefully planned development" (*Globe and Mail*, October 20, 1984), ce qui permet l'élaboration de "Vincent's schemata of sustained emotional charge". En somme, voici "the domineering hallmarks of his art: pure color contrasts of paint applied as thickly as cake icing, that impulsive torrential flow of brushstrokes, the tremendous flame-formed objects, those great, close-packed, coiling spirals and wavy lines." Avant d'entamer l'analyse de certains tableaux et dessins rassemblés dans l'exposition au Metropolitan Museum of Art, il nous convient de tenir compte de l'organisation particulière au moyen de laquelle on choisit de respecter de façon rigoureuse la chronologie du séjour arlésien. Ainsi les cinq sections principales, qui suivent le prologue parisien, deviennent:

- I. Arles du 20 février au 7 mai 1888,
- II. du 8 mai au 17 août 1888,
- III. du 17 août au 22 octobre 1888,
- IV. du 23 octobre au 23 décembre 1888,
- V. du 24 décembre au 8 mai 1889.

Dans le cadre de cette chronologie exacte, on distingue aussi les voyages que fit le peintre aux Saintes-Maries-de-la-Mer et dans la Crau. Etant donné que nous ne saurions entreprendre un compte rendu exhaustif de cette exposition, nous nous bornerons à signaler l'importance de quelques étapes en particulier dans le but d'élucider l'évolution stylistique que subit l'art de van Gogh pendant cette période décisive.

Afin de souligner "his very conscious and often carefully planned development", M. Pickvance choisit de présenter une série de tableaux parisiens, parmi lesquels on retrouve un célèbre "auto-portrait" qui constitue un exemple des "exploratory exercises in color theory and brushstroke." (*Van Gogh in Arles*, p.34) Ce chef-d'oeuvre, parmi les plus de trente auto-portraits exécutés au cours de ses cinq dernières années de son existence, arbore un chapeau de paille qui devient à la fois un signe - celui de l'été - et le symbole de la vive admiration qu'éprouvait van Gogh à l'endroit d'un artiste provençal, Adolphe Monticelli (1824-1886), dont il avait subi l'influence, celle qui se manifeste dans certaines natures mortes peintes à Paris. M. Pickvance explique l'importance de cette influence particulière:

he tested his apprehension of the color practices of such artists as Eugène Delacroix and Adolphe Monticelli and such movements as Impressionism and Pointillism as well as those developed in Japanese prints. The Metropolitan's "self-portrait" is a perfect instance of this exploration: form and structure are created through a build up of dots, near-dots, small hatchings and comma-like strokes, none of them having much substance. There is a disparity between sunlight (creating a horizontal ridge of shadow across the brow) and studio light (effecting a critical contrast of light and shadow on the face). The use of complementaries (the contrast between the golden yellow-orange of the face and hat and the blue-lavender of the coat) is restrained. (p.34)

En outre, il y a un élément, à savoir: "the halo effect around the head", qui n'est que suggéré dans ce portrait, mais qui devait par la suite acquérir beaucoup d'importance. Nous verrons que cette couronne lumineuse, semblable au nimbe entourant la tête d'un saint, révèle le désir du peintre de conférer quelque chose de sacré et d'éternel aux figures, la sienne incluse, qu'il devait présenter. Tenant compte du caractère symbolique d'une telle conception de l'art du portrait, M. Plews déclare que "in his paintings his aim was to create an image of man and nature that endowed them with sacred qualities." Nous savons également que, tout comme les autres

cloisonnistes de l'époque, van Gogh avait subi l'influence du japonisme alors en vogue à Paris; aux yeux du peintre hollandais, l'art japonais représentait ce mélange exquis de réalité quotidienne et d'existence idyllique qui deviendrait l'idéal à poursuivre dans sa propre production artistique. On aurait tort d'attribuer à ses "Japonaiseries" une importance secondaire; Mme Welsh-Ovcharov nous apprend que "despite differences of style and brushwork, it is scarcely thinkable that he would have entered into this flurry of activity without the art of the Japanese print in mind or without the support of his well-known identification of Provence as the Japan of Europe." (p.108) Pendant son séjour à Paris, van Gogh avait monté une collection abondante d'estampes japonaises, qui constituaient la fusion des couleurs "symboliques" et du réalisme descriptif; ces oeuvres servaient à décorer son atelier parisien et l'arrière-plan de certains tableaux, notamment le "Portrait du Père Tanguy" (fin 1887). Pendant l'automne 1887, il s'était mis à faire des copies des oeuvres de Hiroshige avant d'entreprendre une peinture qui devait porter le titre de "Japonaiserie: La courtisane" (d'après Kesai Eisen). Du point de vue de la technique, M. Pickvance juge ceci fort significatif:

rather than working from a Japanese print, he made his tracing from a reproduction on the cover of *Paris Illustré*, a special Japanese number of May 1886. After he squared up the tracing, he transferred it to the canvas at exactly twice its original size. But instead of calligraphic borders, he added in the surrounding motifs derived from a variety of sources. The frogs were copied from a page of Yoshimaro's *A New Book of Insects*; the cranes were derived from a page of bird studies in Hokusai's *Manga* and are related to "Geisha in a landscape" (1858) by Toyokuni III; and the prototypes for bamboo stalks are found in Hokusai's "Fuji seen through a Bamboo Thicket", in volume two of *One Hundred Views of Fuji* (1835). (p.39)

En somme, il n'y aurait que le petit bateau à deux passagers qu'on ne saurait attribuer à un artiste en particulier; les détails, quelque disparates qu'ils puissent paraître de prime abord, correspondent à un programme iconographique. A la figure de la Courtisane ("or Oiran, whose many tortoise shell hair ornaments, or Kogai, signify her profession") s'associent les motifs de la "grue" et la "grenouille" qui désignent symboliquement le même état. Plus tard, lorsqu'il entame à Arles le portrait d'un Zouave nommé Milliet, ce personnage devient aux yeux de l'artiste le modèle idéal de l'amant, celui qui fréquente les "grues et grenouilles de la grenouillère d'Arles". Aux couleurs moins pures et voyantes de l'original se substituent le jaune, l'orange et surtout le vert intense; faisant allusion à ce qu'elle appelle "a greater sense of harmony and brilliance", Mme Welsh-Ovcharov nous fait noter que

Blue occurs in the hair embellishments which, seen against the orange-yellow background and newly conceived Western

frame for the figure, imply a secondary complementary contrast to offset and thus enhance the major one... he has substituted green for blue throughout, doubtless because of his belief that the complementary contrast red-green gave a greater sense of harmony and brilliance to the colour scheme than was found in the illustration. (p.115)

A part le choix des couleurs intenses, on doit remarquer que cette figure résume en quelque sorte la tradition même de l'estampe japonaise, un mélange du mondain et du sublime que van Gogh chercha à capter dans ses propres tableaux.

Toute une série de toiles délicates fut entamée à peu près cinq semaines après son arrivée à Arles; le motif des vergers en fleurs souligne l'influence japonaise car, selon M. Pickvance,

these fourteen canvases were van Gogh's heightened response to the pellucid atmosphere and limpid colors of a Provençal spring, joyous celebrations of pure visual enchantment. After the death of the Paris winter, they symbolized his own rebirth. They were also vindications of his vision of Japan in the South. (p.45)

Dans ses lettres, le peintre ne cesse d'insister sur la "rage de travail" qui s'empare de lui au moment où les arbres de la Provence maintenant en fleurs lui communiquent une galeté très vive; tout se prête à des études dans lesquelles le terrain devient orangé vif, l'herbe elle-même plus que verte et le soleil acquiert une bleuité exquise. Partout autour d'Arles il repère des pêchers roses, des pruniers d'un blanc jaune, des abricotiers d'un rose très pâle; le peintre précise qu'"il y a dans cet effet blanc beaucoup de jaune avec du bleu et du lilas, le ciel est blanc et bleu." (*Lettres*, p.166) Il n'est pas du tout étonnant que van Gogh pense souvent pendant cette saison (hélas passagère) à Renoir et son dessin pur et net, ainsi qu'aux paysages japonais. En ce qui concerne ces pruniers, d'un blanc plutôt jaune avec mille branches noires, M. Pickvance ajoute que "it is discreetly painted, with a predominance of thin touches and some impasto areas in the blossoms" (p.47); l'influence toujours exercée par Georges Seurat va de pair avec l'exemple des paysagistes japonais. Toutefois, il est vrai que cette technique du pointillé chez van Gogh reste plus libre, plus spontanée et nettement moins soumise aux exigences rigoureusement scientifiques d'un Seurat ou d'un Paul Signac. Aussi faut-il noter qu'au fond du tableau des pruniers, la cheminée d'une usine fait irruption, phénomène qui se reproduit dans les tableaux arlésiens; le tableau "idyllique" comprend "in contrast to this sign of modern life, barely discernible in the background, a ploughman at work, a symbol of traditional rural activity (he looms larger in a small landscape drawing)." (*Van Gogh in Arles*, p.47) Ce contact avec la réalité humaine reste une constante dans les tableaux arlésiens.

Les lettres de van Gogh nous révèlent ses projets, les études nouvelles parmi lesquelles se situe un "essai de petite musique de couleur"; une nouvelle école coloriste devait prendre racine dans le Midi, cherchant à exploiter les virtualités de la couleur intense. Tout en entreprenant l'élaboration de plusieurs dessins "à la japonaise", van Gogh prépare des croquis préparatoires des tableaux peints, ainsi que des dessins sur les mêmes motifs qui deviennent des adaptations libres. Dans la série de dessins qui représentent la région de la Crau, le dessinateur s'évertue dans un nouveau jeu de la perspective. Au sujet de ces paysages dans le style japonais, M. Pickvance nous rappelle que ces dessins évoquent également certains éléments de sa production hollandaise; à part la ressemblance avec certaines vues de la Haye,

there are other tangible links to his Dutch past. He recalled using the reed pen in Holland: he had actually done so in Etten in 1881, when he was first setting out seriously to confront problems of landscape drawing. Reeds were so plentiful by the banks of the canal network around Arles that he began to use them again. The versatility of the reed pen is demonstrated in the first drawings: it can operate like a brush; it can be delicately evocative; it can be brutal and dense yet supremely variable and inventive in its jabs, hatchings and dots. Van Gogh rarely articulated the skies; and the dot retains a descriptive function, suggesting growth (an equivalent of nature) or spatial recession (a pictorial device). (p.54)

Parmi les exemples les plus impressionnants du dessin fait au moyen du pointillé, des nouvelles études sur les plans, les proportions et la perspective, le dessin d'un pré, exécuté au mois de mai, à la saison des pivoines, constitue à la fois une version fascinante du motif et une réussite indéniable sur le plan technique et stylistique. En particulier, M. Pickvance nous fait remarquer que

this technique is interesting for the variety of stroke (pencil, pen, reed pen and brown ink on wove paper), hatching and dot - the last used quite extensively, though as a representational element, and not yet in an abstract or decorative manner. (p.59)

Parfois le dessin, par exemple "La route de Tarascon", contient des formes très angulaires, bien définies quant aux contours, ainsi que des touches jugées "agitées"; dans une certaine mesure on pourrait attribuer cette agitation au fait que le dessin fut exécuté en partie en plein air pendant la saison du mistral, mais il faudrait insister en même temps sur l'influence cloisonniste qui se manifeste avec tant de clarté et d'éclat dans les peintures de cette période. Parmi les autres influences dont il nous convient de tenir compte, on remarque certaines affinités avec les dessins d'Eugène Delacroix, qui se révèlent dans les vues du Rhône, de la Roubine du Roi et dans

l'admirable version dessinée du "Pont de Langlois" (vers le 10 mai 1888) qui anticipe la peinture. Au sujet de cette étude sur le motif du pont, Pickvance écrit: "This rapid, on-the-spot, superbly economical sketch displays a pencil armature and demonstrates the versatility of the reed pen - as a surrogate brush to create effects that are liquid and silky - and as an implement to produce bundles of sharp linear hatchings." (p.64) Il va sans dire que ces dessins aux formes angulaires, dans lesquels van Gogh a recours au pointillé et au liséré, vont de pair avec les tableaux, surtout ceux qui se conforment le plus à l'idéal du style cloisonniste maintenant à son apogée.

Dans l'exposition à New York on put distinguer plusieurs séries de peintures et de dessins; par exemple, il s'agit des portraits de la famille Roulin, des premiers dessins de la campagne arlésienne, des deux séries de dessins exécutés à Montmajour, les vues des Saintes-Maries-de-la-mer où van Gogh s'empresse de reprendre contact avec le paysage marin, ainsi que la très célèbre suite de peintures consacrées aux récoltes dans le Midi. Etant donné qu'il serait impossible de tenir compte de façon adéquate de tous les motifs en question, nous allons souligner le principe d'unité de la conception. Quant aux dessins représentant les alentours de Montmajour, hameau situé près d'Arles, M. Pickvance insiste sur le fait capital que

this group of seven drawings of Montmajour was clearly intended as a series... a compact and stylistically cohesive corpus of seven drawings exists. Five of them are views looking out from the rock and the other two are views of the ruin itself. All seven are on half-size paper..., even when the vertical format is used. Six of the drawings are inscribed with a title ("Vue d'Arles" or "Vue de La Crau"), and the seventh is signed. All have a pencil underdrawing which forms the armature, but which in several instances has been worked over with the reed pen. (p.77)

Très souvent ces "vues d'Arles", comme celles des Saintes-Maries, se répètent suivant des prises d'optique qui diffèrent, selon qu'il s'agit soit d'un dessin, soit d'une toile peinte. Comme premier exemple de ceci, prenons le motif du "Pont de Langlois", lequel revient très souvent puisque van Gogh en traita plusieurs fois, peut-être parce que le motif du pont-levis évoquait inexorablement quelque souvenir de son pays natal. Dans la version peinte au mois d'avril, van Gogh inclut certains éléments qui font défaut dans le dessin déjà mentionné; on y retrouve une laveuse, une Arlésienne munie d'un parasol, et un paysan qui conduit une voiture. Ces figures humaines, ainsi que la petite voiture sur le pont-levis, se profilent sur un beau ciel bleu dans lequel on distingue un peu de nébulosité délicate et une bouffée ronde de fumée provenant d'une usine; le pont rustique surplombe une rivière très bleue aux berges orangées avec verdure, tout ce qu'il faut pour que l'artiste puisse se sentir "au Japon". Comme le précise Mme Welsh-Ovcharov,

it is significant that he instructed his brother to offer one version of the Langlois Bridge to Anquetin in the very letter in which he reported learning of the Dujardin article about that artist and a new Japanese tendency (that is, "Le Cloisonisme"). Neither can there be any doubt that Vincent intended (and probably selected) the Langlois Bridge theme as a tribute to Japan and its art. (p.121)

Dans les champs verts et jaunes à perte de vue, qui aux yeux de van Gogh arborent un aspect absolument à la Ruysdaël, lui vient à l'esprit un nouveau motif, tout d'abord dans un dessin et ensuite en forme de tableau. Se comparant alors à Salomon Koninck, l'élève de Rembrandt, il entreprend une série de paysages avec champs de blé, dont l'exposition newyorkaise présenta trois exemples impressionnants. Or il ne s'agit plus des impressions délicates du printemps, mais plutôt des très fortes sensations de l'été: celles du vicil or, du bronze, du cuivre au milieu d'une nature luxuriante qui brûle sous l'azur vert d'un ciel chauffé à blanc. Le premier des tableaux représentant les champs de blé consititue probablement l'une des études mentionnées dans une lettre du 12 juin. Cette vue de la plaine de la Crau, avec les Alpilles au fond, nous fournit un exemple des éléments coloristes que M. Pickvance caractérise ainsi:

The sky is horizontally brushed with what became the dominant turquoise blue of many of the summer landscapes. The mixed strokes of yellows, oranges and brick red in the standing wheat conveys the sensation of heightened color and intense heat that van Gogh described in his letters. As in some of the other harvest landscapes, the trees, often in Prussian blue, were added last. (p.98)

Dans a seconde de ces toiles champêtres, le spectateur voit une petite maison de campagne, une rangée de cyprès tout droits et sombres, et à l'horizon les basses Alpilles; il semble que de plus en plus van Gogh s'efforce à créer ce qu'il appelle une synthèse semblable à la fusion du dessin, de la composition et de la couleur que préconisait Paul Gauguin pendant l'étape synthétiste du mouvement cloisonniste. Opérant une simplification en ce qui concerne les moyens de l'expression artistique, le peintre s'ingénie à diminuer les objets, à les réduire à l'essentiel; donc, quelques lignes jaunes doivent représenter le blé à l'avant-plan tandis que les taches oranges deviennent les gerbes qui séchent au soleil à l'arrière-plan. M. Pickvance nous fournit un commentaire très utile en ce qui concerne cette fusion synthétiste du dessin et de la peinture:

the surface is activated by short, stabbed brushstrokes comparable to hatchings with the reed pen. This dialogue between the two mediums is sustained in the drawing made after the painting in mid-July. (p.99)

Il est évident que ce dessin, achevé avant le 15 juillet, n'est pas une copie exacte de la toile, car dans ses dessins van Gogh se permettait d'apporter les modifications qui lui semblaient justes ou opportunes. Se rendant compte du jeu subtil et varié des nuances et des textures, de la délicatesse des plans et des formes, le peintre lui-même resta convaincu que cette série des champs de blé n'était point inférieure à celle des vergers qui ne cesse d'attirer davantage de commentaires critiques.

Au milieu des champs de blés, le peintre commence enfin à percevoir à l'arrière-plan ces figures pittoresques de paysans en train d'exécuter les gestes millénaires de la moisson, et à l'horizon les tours - des églises et des arènes arlésiennes - et les cheminées se découpant de plus en plus nettement, ce qui évoque à la fois l'éternité de la glèbe et l'historicité des circonstances. A coup sûr, les tableaux les plus célèbres de cette étape se regroupent dans les versions successives de l'image du "Semeur", que M. Pickvance juge "one of the most obsessive icons in the exhibit", en ajoutant:

Van Gogh wrote a great deal about the genesis and execution of "The Sower", as well as the ideas, emotions, memories, and symbols that lay behind it. It is also one of the most documented paintings from the Arles period. There are four different descriptions of it in the letters, two hasty sketches also in letters, and two drawings after the finished paintings. (p.102)

Une analyse approfondie des nombreuses versions de ce motif nécessiterait toute une étude distincte, ce que ne saurions entreprendre dans ce contexte; donc, nous allons remettre à la fin une analyse d'une version en particulier, qui date du 25 novembre 1888, celle qui fait partie de la collection permanente du Rijksmuseum Vincent van Gogh à Amsterdam.

Maintenant il nous sied de rentrer des champs pour faire l'inventaire en quelque sorte de ce que la ville d'Arles elle-même nous réserve. Tout d'abord on retrouve une série de toiles consacrées au Jardin Public, lieu de prédilection souvent mentionné dans les lettres du peintre; le motif d'un petit coin de verdure, repris dans quatre peintures et deux dessins dans l'exposition de New York, comprend des buissons en boule, des arbres pleureurs, des touffes de lauriers-roses sur un fond de ciel presque toujours "bleu vert". Citons tout de suite ce passage exquis tiré d'une lettre à ce sujet:

sous le ciel bleu, les taches orangées, et dans l'air limpide il y a un je ne sais quoi de plus heureux et plus amoureux que dans le nord. (*Lettres*, p.199)

Bien qu'on puisse lire dans les lettres toute une kyrielle de noms de peintres qu'il admire: Monticelli, Monet, Renoir, Jongkind, Millet..., van Gogh s'obstine à créer au moyen de la stylisation synthétiste un

style tout à fait personnel, malgré le prestige de l'impressionnisme qu'il juge "sacro-saint". La stylisation en fin de compte doit conférer aux choses un caractère éternel, même s'il n'abandonne jamais le réalisme descriptif, comme le démontrent ses versions des allées du Jardin Public à Arles. Rien de passéiste dans ce programme esthétique qui présente les promeneurs arlésiens comme gage de la vie moderne. Sur le plan technique, M. Pickvance nous apprend que

the style continues to exhibit the system of signs that van Gogh has evolved by July and August. But rarely have their directional, textural, shape and surface variations been so remarkably inventive. (p.180)

Bientôt, au mois d'octobre 1888, il devait entreprendre de peindre un autre jardin, cette fois-ci le parc des Alyscamps, le lieu du cimetière gallo-romain de l'antiquité. D'aucuns prétendent que ces vues des Alyscamps signalent le point culminant de son activité artistique pendant l'automne à Arles; en effet, on constate qu'il y a dans ces tableaux magnifiques des effets extraordinaires de contraste: du bleu et de l'orange, ainsi que du jaune et du violet, et des formes cloisonnistes par excellence. Malgré l'arrivée de Gauguin à Arles, ces toiles Alyscamps du début de novembre soulignent avec éclat l'apport original du peintre hollandais; comme l'observe Mme Welsh-Ovcharov:

there is thus a certain irony in the popular view that Vincent's two "Alyscamps" paintings are an instance of his submission to the spatial distortions of Gauguin when they worked together in Arles. Not only are Gauguin's subject treatments still within the naturalistic picturesque tradition, when compared with the Japanist truncations of the trees and titled ground planes, but there is simply no specific precedent for Vincent's composition in his friend's oeuvre. Moreover, Vincent's love of bold contrasts of complementary colours (in this case blue-lilac tree trunks and tombs versus the yellow-orange bed of leaves) was by now anathema to Gauguin whose colour choices admitted to no simple oppositions. (p.141)

Dans ses versions des "Alyscamps" aux contours si nettement découpés et définis en conformité avec l'esthétique cloisonniste, van Gogh célèbre l'automne dans toute sa lumière et ses couleurs variées. A part le Jardin Public et les Alyscamps, la ville d'Arles lui fournissait d'autres perspectives, comme le Pont de Fer de Trinquetaille au sujet duquel le peintre écrivit:

J'ai une vue du Rhône - le pont de fer de Trinquetaille, où le ciel et le fleuve sont couleur d'absinthe, les quais d'un ton lilas, les personnages accoudés sur le parapet noirâtres, le pont de fer d'un bleu intense, avec dans le fond bleu une note orange vive et une note vert véronèse intense. (p.185)

L'influence du peintre hollandais Johannes Bosboom (1817-1891) se manifeste dans les deux toiles représentant cette scène pittoresque, en raison des couleurs moins intenses, moins voyantes que celles qui font tant d'éclat parmi les champs. Dans cette peinture faite au cours d'une matinée plutôt grise, on distingue, à part le ciel bleu pâle et l'arbre cloisonné aux feuilles oranges, les pavés, les pierres, l'asphalte auxquels on attribue une tonalité grisâtre; selon la phrase du peintre, dans ce tableau les figures humaines en noir, élément assez fréquent pendant la période arlésienne, ajoutent à cette étude dans des "tons gris et rompus". Dans le même genre, c'est-à-dire parmi les toiles moins vivement colorées il y a également "Le Pont du Chemin de Fer" dans laquelle les axes de la perspective créent une impression accélérée de l'espace dépeint; selon M. Pickvance,

color, by contrast, has no strong rôle. But the very tactile presence of the paint itself creates an insistent surface interest, which also reduces the spatial pyrotechnics: for instance the swirling, interpenetrating strokes in the sky; the areas of impasto (such as the dab of white for the woman's face); and the various greens that subtly change and react and repeat in the distant gardens, in the right inner wall, and in the odd touches of vegetation. (p.187)

L'exploration de la profondeur se poursuit également dans les tableaux qui représentent l'intérieur, soit des restaurants et cabarets qu'il avait peints à Paris, soit dans le projet qui aboutit au célèbre "Café de nuit", ce qu'il entame dès le 6 août;

c'est ce qu'on appelle ici un "café de nuit" (ils sont assez fréquents ici qui restent ouverts toute la nuit). Les "rôdeurs de nuit" peuvent y trouver un asile donc, lorsqu'ils n'ont pas de quoi se payer un logement ou qu'ils soient trop soûls pour y être admis. Toutes ces choses, famille, patrie, sont peut-être plus charmantes dans l'imagination de tels que nous, qui nous passons passablement bien de patrie ainsi que de famille, que dans aucune réalité. (Lettres, p.197)

Les contrastes hautement accusés: rose tendre, rouge sang et lie-de-vin, vert Louis XV et veronèse, soulignent la puissance des ténèbres dans cet assommoir arlésien (ce qui ne manque pas de nous faire penser au romancier Emile Zola dont les oeuvres fascinaient le peintre). Dans le tableau les ombres, même les nuances des ombres portées, sont complètement supprimées et toutes les formes aux contours bien définis restent colorées à teintes uniformes, franches et presque plates, peut-être à cause de l'éclairage à gaz. Dans une lettre, van Gogh déclare qu'il voulait rendre violent ce contraste entre le rouge, le jaune et le vert de façon à suggérer les passions terribles de cette piteuse humanité qui trouve un refuge provisoire dans le "Café de nuit". A la différence des versions de ponts d'Arles, la couleur

dans ce tableau doit créer pour ainsi dire une impression générale, sinon universelle.

Si nous passons tout de suite à la "Maison jaune" qu'habita le peintre à partir du mois de septembre, la couleur révèle ce que cette demeure représenta aux yeux de van Gogh, à savoir: la sécurité, l'indépendance, la liberté et la jouissance. En principe, cette maison aménagée en atelier devait se transformer en centre d'activités pour une future communauté de peintres aux affinités cloisonnistes. Hélas, ce projet resta aussi irréel que certains éléments du tableau que M. Pickvance souligne:

there is yet an unreality about this painted image. The house is raised on its island, as it were, defended by mounds of earth (or cut grass?), seen from a slightly high viewpoint, with the cobalt blue so intense as to suggest a night sky.
(p.176)

Au moyen d'un style "absolument voulu", van Gogh s'obstina à faire une transformation coloriste d'un bâtiment qui, selon l'avis du Zouave Milliet, l'amant idéal, restait dépourvu de tout intérêt. Pourtant cette maison devient, comme "La Chambre à coucher de Vincent", le symbole même du repos et de la paix domestique; la vue de ce second tableau, aux murs d'un violet pâle, au sol composé de carreaux rouges, aux bois de lit et aux chaises d'un jaune beurre frais, à la literie d'un citron vert très clair, aux contrastes du rouge écarlate, du lilas et de l'orange, devait reposer l'esprit du spectateur. Il en résulte toutefois un tel éblouissement que certains commentateurs s'y réfèrent comme la preuve d'un état d'instabilité mentale, se fondant sur l'accusation d'une distorsion de l'espace pictural. Tenant compte d'une certaine volonté de stylisation chez le peintre, on peut rejeter cette interprétation en soulignant le fait que la chambre en réalité n'était pas du tout rectangulaire, ces prétendues distorsions faisait partie du plan même de la chambre. Comme l'indique Mme Welsh-Ovcharov,

it is to be remembered that this canvas was executed in a period of relative calm... the likelihood that Vincent's original painting of his bedroom was executed *in situ* helps to explain the titled-up perspective... Thus it is more reasonable to look at Vincent's bedroom as a promise of harmonious cooperation among artists living in an ideal community far from the infectious debility of urban Parisian society, than as a harbinger of psychological instability which is its most frequently attributed meaning.
(p.138)

Au thème de la vie sociale s'associe également les nombreux portraits exécutés pendant le séjour arlésien. Parmi les plus intéressantes reste l'"Auto-portrait" (dédié à Paul Gauguin) de 1888, conçu comme une tentative de se donner une allure "japonaise" et

"symbolique", en s'attribuant le caractère d'un simple bonze portant un culte au Bouddha éternel. Comme le précise Mme Welsh-Ovcharov,

the vague halo-effect around the head and the pseudo-monastic garb sometimes noted in the "Self-Portrait" by Vincent are less overtly literary and thus more symbolist in their sense of ambiguity... (p.49)

De plus en plus le peintre hollandais cherchait à évoquer dans ses portraits ce que ce critique appelle "a profoundly human, frequently moral or religious response to the subject depicted." (p.51) En termes symboliques, la figure du lieutenant des zouaves devient l'amant idéal, le peintre lui-même un simple bonze. Dans la série de portraits des membres de la famille Roulin, il est évident que Joseph-Etienne Roulin assume le rôle paternel, représentant la sagesse et l'autorité morale; Madame Augustine Roulin devient une madone du peuple, tandis que Madame Ginoux doit représenter l'Arlésienne en général. Il y a donc un dualisme stylistique et thématique qui se manifeste; selon Mme Welsh-Ovcharov "the depiction is both realist and symbolist without any conflict between the two approaches." (p.163)

Nous avons déjà vu émerger, à la fin des multiples études de champs de blé, l'image du semeur - en bleu et blanc, sur un champ de mottes de terre violettes, sous un ciel jaune. Arrivé à Arles, van Gogh avait décidé qu'il lui restait la tâche de choisir des couleurs convenables; du "semeur" il fera des croquis, ensuite des études peintes avec des couleurs qu'il finit par trouver "étranges", étant donné qu'il veut une couleur qui ne soit pas naturaliste ou fidèle au point de vue réaliste du trompe-l'oeil. La couleur en elle-même doit suggérer une émotion ou un message quelconque; voici le début de ce que M. Pickvance appelle "a sophisticated symbolism". Selon M. Hughes,

his symbolism leaves its traces. One cannot see the purple underlights in ploughed furrows against the sunset without thinking of the strange, dull mauve luminescence that pervades the earth in "The Sower", helping to suggest that this dark creature fecundating the soil under the citron disk of the declining sun is some kind of local deity, an agrestic harvest god. (p.87)

L'exposition de New York permet de suivre de près l'évolution de cette image obsédante qui se manifeste dans les deux dessins et les quatre tableaux; dans de nombreuses lettres le peintre en commenta le symbolisme et l'évolution stylistique. Nous apprenons qu'au début l'image du semeur s'imposa pendant le travail qui aboutit aux tableaux des champs de blé; en somme, la première version constitue une sorte de simplification du "Champ de blé avec gerbes". Toutefois, comme l'explique M. Pickvance:

These two days' reworking in the studio produced significant coloristic, compositional and figural alterations. While keeping the line of the horizon much the same, he simplified the farmhouse and trees in the background and considerably reworked both sky and earth, enhancing the interplay of complementaries by adding green to one and orange to the other, creating a heightened structural density. (p.102)

Croyant pourtant que cette simplification avait abouti à un échec, van Gogh chercha dans deux dessins successifs à redéfinir le personnage, lui faisant faire un pas plus long et plus décidé, tout en supprimant la maison et l'arbre à gauche. Ainsi la composition devient plus simple, plus grande et plus élémentaire; la perspective nouvelle, ce que M. Pickvance appelle la formule même de ce "planar arrangement" produit "a generalized silhouette rather than sharply recognizable identities." (p.43) La dernière version (celle de novembre 1888) représente la réussite à laquelle le peintre avait longtemps songé: un chef-d'oeuvre au ciel jaune et vert contenant de petits nuages en rose, aux champs violets et au soleil immense en forme de disque jaune citron. Les traits du semeur - tout en bleu de prusse - s'effacent complètement, car van Gogh venait de dépasser complètement le stage de la représentation objective à la Millet. En ce qui concerne l'influence cloisonniste, Mme Welsh-Ovcharov déclare que

this formal debt to Gauguin and Japan notwithstanding, Vincent has impregnated an otherwise Cloisonist-style canvas with a thematic contrast between the life-giving radiance of what he calls the "immense citron-yellow disk" and the sombre violet and blue colouration he has given the figure, tree and ground. Rather than producing an inventive paraphrase of the Biblical story as had Gauguin, Vincent only obliquely alludes to religious content, with the sun functioning as halo for his hard-working peasant as saint. (p.134)

Nous savons que le peintre lui-même resta convaincu de l'importance capitale du "Semeur" en ce qui concerne le contenu et le style.

Il nous reste à conclure que l'extraordinaire exposition au Metropolitan Museum of Art consacre avec éclat les valeurs artistiques de la période arlésienne.