

Van Gogh : Les vergers en fleurs et la canne de Provence

SHIRO FUTAMI

LE VERGER EN FLEURS ET L'ART JAPONAIS

Le 18 mars 1888, quatre semaines après son arrivée à Arles, Vincent van Gogh a écrit à son frère Théo : « Suis en train de lire *Pierre et Jean* de Maupassant, c'est beau. As-tu lu la préface, expliquant la liberté qu'a l'artiste d'exagérer, de créer une nature plus belle, plus simple, plus consolante dans un roman, puis expliquant ce que voulait peut-être bien dire le mot de Flaubert : *le talent est une longue patience*, et l'originalité un effort de volonté et d'observation intense ? » (LT470)

Dans la lettre précédente, il l'avait informé de l'achèvement de la toile représentant « un pont-levis sur lequel passe une petite voiture, qui se profile sur un ciel bleu — la rivière bleue également, des berges orangées avec verdure, un groupe de laveuses aux caracos et bonnets bariolés. » (LT469)

Avec cette toile du pont-levis se révèle la formation du style arlésien de van Gogh. Dans cette même lettre, il écrit par ailleurs : « tu sais, je me sens au Japon. » En tête de sa lettre adressée à Emile Bernard, il a dessiné « un petit croquis qui me préoccupe pour en faire quelque chose : des matelots qui remontent avec leurs amoureuses vers la ville qui profile l'étrange silhouette de son pont-levis sur un énorme soleil jaune. J'ai une autre étude du même pont-levis avec un groupe de laveuses. »

Sous le croquis, il écrit : « Ayant promis de t'écrire, je veux commencer par te dire que le pays me paraît aussi beau que le Japon pour la limpidité de l'atmosphère et les effets de couleur gaie. Les eaux font des taches d'un bel émeraude et d'un riche bleu dans les paysages ainsi que nous le voyons dans les crépons. » (B2, 18 mars 1888)

Ainsi peut-on dire qu'il a représenté le paysage du Midi comme s'il était lui-même au

Japon.

Les caractères stylistiques qui se dégagent de la série des pont-levis sont le dessin net des lignes horizontales et verticales, la solidité de la construction spatiale et la gaieté des couleurs complémentaires avec les bleus et les oranges. Dans cette toile, on voit qu'il est parvenu à maîtriser le sujet en se délivrant du style lâche du divisionnisme parisien. On peut ainsi discerner, comme il le dit d'ailleurs lui-même, intérêt marqué pour les estampes japonaises dans son œuvre de printemps à Arles.

Les effets japonais se révèlent plus explicitement dans la série des vergers en fleurs. L'exemple le plus marquant en est le *Poirier en fleurs* (F405, JH1394). De cette toile, il décrit en détail : « Tu vois par les trois carrés de l'autre côté que les trois vergers se tiennent plus ou moins. J'ai maintenant aussi un petit poirier en hauteur, flanqué également de deux toiles en largeur, (...) Je voudrais bien faire cet ensemble de neuf toiles. (...) Voici l'autre pièce de milieu des toiles de 12. Terrain violet, dans le fond un mur avec des peupliers droits et un ciel très bleu.

Le petit poirier a un tronc violet et des fleurs blanches, un grand papillon jaune sur une des touffes. A gauche dans le coin, un petit jardin avec bordure de roseaux jaunes, et des arbustes verts et un parterre de fleurs. Une maisonnette rose. Voilà donc les détails de la décoration de vergers en fleurs, que je te destinais. » (LT477)

A la fin octobre, il peindra les Alyscamps avec Gauguin, et les troncs des peupliers seront violets et bleus. A vrai dire, déjà à Paris il avait l'expérience de peindre les troncs lilas avec des contours nets, comme dans la *Japonaiserie : les pruniers en fleurs*, d'après Hiroshigué (F 371, JH 1296) et le *Portrait du Père Tanguy* (F363, JH1351), où l'on trouve le cerisier en fleurs d'après Hiroshigué au fond.

Dans le *Poirier en fleurs*, le tronc et les branches sont minces et tordus. Cet arbuste nous rappelle non seulement l'estampe japonaise, mais aussi les dessins de l'époque néerlandaise, comme par exemple dans le *Jardinier près d'un pommier tordu*, juillet 1883 (F1659, JH379) ou le *Jardin du presbytère en hiver*, début 1884 (F1128, JH466). Il semble que Vincent était très attiré par la physionomie des arbres noueux et tortueux. De plus, il a représenté les arbres avec les mêmes sentiments que ceux qu'il exprime dans ses portraits.

Les caractéristiques expressionnistes de ses paysages avec arbres, comme par exemple le *Champs de pommes de terre dans la dune près de Loosduinen*, été 1883

(F 1037, JH 390), servent à définir une atmosphère qui rappelle celle du lavis japonais. Le Japonisme de van Gogh semble dans un sens être un prolongement de son affinité naturelle avec l'expression émotionnelle du dessin japonais à l'encre de Chine.

Dans le *Poirier en fleurs*, on remarque « des fleurs blanches, un grand papillon jaune sur une des touffes. » Serait-ce une allusion à l'imagerie japonaise ?

Précisons que van Gogh avait eu l'occasion de voir un grand nombre d'estampes japonaises chez Bing à Paris, et qu'il est fort probable que parmi celles-ci figuraient des œuvres représentant "fleur et oiseau" ou "fleurs et insecte".

L'art japonais l'enthousiasmait. Il a écrit à sa soeur : « Tu peux te faire une idée de l'évolution qui se produit dans la peinture en pensant, par exemple, aux estampes colorées des Japonais que l'on voit partout, paysages et figures. Théo et moi possédons des centaines de ces estampes. » (W3) Leur collection de gravures japonaises contenait entre autre l'album "Fleurs et oiseaux" de Hiroshigué où l'on peut trouver les planches de "Fleur et oiseau" suivantes : "Cerisier en fleurs et pie-grièche" et "Pommier Kaidô et bulbul."

Au Japon cependant, lorsque l'on traitait la combinaison "fleur et oiseau", traditionnellement on choisissait des fleurs d'arbre, et dans le cas de "fleur et insecte" des fleurs de plante. A l'époque de Hiroshigué et Hokusai, ces associations étaient certes devenues plus libres, mais "poirier en fleurs et papillon", c'est indéniablement une combinaison un peu bizarre si l'on s'en tient à la convention japonaise.

A ce propos, dans *Madame Chrysanthème*, Pierre Loti décrit un éventail décoré d'un papillon qui voltige au-dessus des fleurs de cerisier. Ce livre, dans son édition du Figaro, fut publié à la fin de 1887 par Calmann Lévy, éditeur.*¹ Cette édition contient de nombreuses illustrations dessinées par Myrbach et Rossi d'après les esquisses de scènes japonaises par Loti. Les pages 2 et 47 sont illustrées de la même aquarelle où figurent une tige de cerisier et un papillon. Il convient de plus de noter le papillon jaune qui apparaît dans l'aquarelle de la page d'avant-propos.

Mais c'est seulement au mois de juin qu'il écrira ses impressions à la lecture de *Madame Chrysanthème*, soit déjà quelque deux mois après avoir terminé ce tableau (*Poirier en fleur*).^{*2}

Comme en Provence il est semble-t-il possible de trouver des papillons jaunes voltigeant autour des fleurs de poirier, on peut raisonnablement supposer que le

Poirier en fleurs a été peint d'après nature, bien qu'il ait été stylisé à la japonaise.*³

Le style japonais se manifeste en effet dans ce tableau par le contraste entre le ciel bleu et la bordure rouge du mur, et surtout par la présence de tiges violacées, de rameaux rouges et de leurs contours nettement lignés.

Quand il travaillait à la série des "Vergers en fleurs", van Gogh avait essayé divers procédés.

D'abord, le cloisonnisme particulier à van Gogh : des troncs hardiment coloriés et cloisonnés par des contours de couleur foncée. Les coloris des troncs varient du violet rosé au bleu ciel. Chaque tronc est caractérisé par la dégradation et la variation des bleus, contribuant ainsi à la définition des volumes et clairs-obsurs. Le rouge foncé contrastant vivement avec le bleu est utilisé pour les contours et surtout les tiges, et assure un effet d'accentuation. Ce contraste décoratif inspiré de la gravure japonaise culmine dans le *Verges en fleurs* (F406, JH1399), le dernier tableau de cette série, destiné à son frère Théo comme cadeau d'anniversaire. Les troncs d'un bleu très intense, cloisonnés par les contours rubis, les touffes de fleurs blanches teintées de jaune, « un coin de verdure carré, un terrain lilas, un toit orangé, un grand ciel bleu » (B4). Bref, il y a ici une composition « assez simple » organisée avec des couleurs complémentaires ou contrastantes : orange rouge et vert foncé, bleu et blanc-jaune.

Un autre procédé consiste à ourdir les touches. Déjà van Gogh utilisait de courtes touches parallèles au printemps précédent à Paris.

Il essayait par exemple des petites touches verticales pour les terrains herbeux : *Herbage* (F583, JH1263), *Une promenade dans un jardin* (F368, JH1262).

Durant cette période, il travaillait souvent à Asnières avec Emile Bernard, qui lui aussi expérimentait les petites touches verticales en même temps que le cloisonnisme (*Ponts de fer à Asnières*, 1887).

En ce qui concerne les courtes touches en diagonale, van Gogh, Bernard et Gauguin avaient tous les trois eu Cézanne ou Camille Pissarro pour précurseurs.

Lucien Pissarro, fils de Camille et ami de van Gogh, avait également choisi ce procédé dans *La Maison de la sourde*, été 1886. Dans ce tableau cependant, les touches paraissent presque être des points, alors que les touches de van Gogh donnent l'impression de barres.

Au printemps à Arles, il a souvent utilisé ces petites "barres" : *Abricotiers en fleurs*,

Verger rose (F555, JH1380), *Verger en fleurs blanches* (F552, JH1381), *Verger en fleurs* (F511, JH1386), *Pruniers en fleurs* (F553, JH1387) et *Champ de blé avec coquelicots* (F576, JH1423).

Ces touches se trouvent plus fréquemment dans ses dessins exécutés avec des plumes de roseau. Vincent a envoyé deux dessins à Théo vers le 20 avril. « Ces dessins sont faits avec un roseau, taillé comme le serait une plume d'oie, je compte en faire une série comme cela, et j'espère faire mieux que les deux premiers. C'est un procédé que j'ai déjà cherché en Hollande dans le temps, mais là je n'avais pas d'aussi bons roseaux qu'ici. » (LT478)

Le 9 avril : « Tu sais que je suis changeant dans mon travail, et que cette rage de peindre des vergers ne durera pas toujours. (...) Puis j'ai énormément à dessiner, car voudrais faire des dessins dans le genre des crépons japonais. » (LT474)

Le même jour, il écrit à Bernard : « Actuellement, je suis pris par les arbres fruitiers en fleurs : pêchers roses, poiriers blancs-jaunes. Ne suis aucun système de touche. Je tape sur la toile à coups irréguliers, que je laisse tels quels. (...) Tout en travaillant toujours directement sur place, je cherche à saisir dans le dessin ce qui est essentiel, puis les espaces, limités par des contours, exprimés ou non, mais sentis, dans tous les cas, je les remplis de tons simplifiés également, (...) » (B3)

On peut ainsi percevoir sa recherche visant à « saisir dans le dessin ce qui est essentiel » apparaît clairement dans ses dessins avec des plumes de roseau, dont les traits gras renforcent par ailleurs la solidité de la composition.

Van Gogh a également réussi à introduire des éléments rythmiques à l'aide de touches parallèles dans le style du crépon japonais. En outre, il s'est perfectionné pour ce qui est de l'articulation d'un feuillage varié qui rappelle le style du dessin japonais, tel qu'on l'observe par exemple dans le "Hokusaï-Manga."

Qui plus est, il a commencé à remplir la terre et le ciel avec une multitude de points à la manière de Hokusai.*⁴ Il convient de remarquer que l'on ne peut pas identifier ces espaces sablés au divisionnisme parisien.

A Arles au printemps il s'était déjà éloigné de la peinture pointilliste, bien qu'il ait en fait exécuté un tableau pointillé : le *Verger en fleurs* (F 551 JH 1396). Peu après, il avouera avoir changé de style : « je réfléchis souvent à son (Seurat) système et toutefois je ne le suivrai pas du tout, (...) les pointilleurs ont trouvé du neuf (...) ».

Mais moi — je le dis franchement — je reviens plutôt à ce que je cherchais avant de venir à Paris, (...) » (LT539) ; « Il y a seulement que je trouve que ce que j'ai appris à Paris s'en va, et que je reviens à mes idées qui m'étaient venues à la campagne, avant de connaître les impressionnistes. (...) Car au lieu de chercher à rendre exactement ce que j'ai devant les yeux, je me sers de la couleur plus arbitrairement pour m'exprimer fortement. » (LT520) *⁵

Contrairement à ce que l'on peut constater dans sa peinture, dans ses dessins van Gogh s'était mis à utiliser le pointillage depuis le printemps 1888. Ces pointillages servent à rendre l'herbage (*Le sentier au travers de la prairie*, F1499 JH1372 ; *Vue d'Arles, au premier plan des iris*, F1416 JH1415), le champ (*La Crau, vue prise à Montmajour*, F1420 JH1501 ; *Paysage de Montmajour avec le train*, F1424 JH1502), la plage de sable (*Bateaux de pêche sur la plage*, F1428 JH1458), le chemin ou le passage (*Ruelle aux Saintes-Maries-de-la-Mer*, F1435 JH1506 ; *La roubine du Roi avec des laveuses*, F1444 JH1507), ou le ciel (*Bateaux de pêche en mer*, F1430a JH1526 ; *Meules*, F1427 JH1525 ; *Jardin en fleurs*, F1455 JH1512, etc.).

Enfin, le pointillage permet de décrire des espaces uniformes et des surfaces plates. L'organisation des points, ainsi que leur grosseur et densité, permet ainsi de créer la perspective. Ces points composent le fond dans les portraits dessinés (*La Mousmé*, F1503 JH1533 ; *Patience Escalier*, F1460 JH1549). Dans *La Mousmé*, ils donnent son volume au visage de la jeune fille.

Dans la série de Montmajour, van Gogh pensait que les « deux vues de la Crau et de la campagne du côté des bords du Rhône (F1420 JH1501, F1424 JH1502) sont ce que j'ai fait de mieux de ma plume, (...) Tu vois cependant qu'il n'y a aucun *effet*, c'est à première vue une carte géographique, un plan stratégique quant à la *facture*. Je me suis d'ailleurs promené là *avec un peintre*, qui disait : voilà ce qui serait embêtant à peindre. Seulement voilà bien 50 fois que je vais à Montmajour pour regarder cette vue plate, ai-je tort ?

Je m'y suis aussi promené avec quelqu'un qui n'était *pas peintre*, et comme je lui disais : tiens pour moi cela est beau et infini comme la mer, il répond — et il la connaît la mer — “moi j'aime cela *mieux* que la mer, parce que c'est aussi infini, et pourtant on sent que c'est *habité*”. » (LT509)

Ces vues de la Crau et de la Camargue lui « font penser à l'antique Hollande du temps

de Ruysdaël. (...) Une immense campagne plate — vue à vol d'oiseau du haut d'une colline — des vignes, des champs de blé moissonnés. Tout cela multiplié à l'infini, détalant comme la surface d'une mer vers l'horizon borné par les monticules de la Crau. Ça n'a pas l'air japonais, et c'est la chose la plus japonaise réellement que j'aie faite ; un personnage microscopique de laboureur, un petit train qui passe dans les blés ; voilà toute la vie qu'il y a là-dedans. »(B10)

Ces grands dessins sont tramés ou tissés avec des petites touches courbes et des points innombrables. Van Gogh a rempli cette étendue infinie avec des signes articulés d'écriture minutieuse. Il travaillait comme un moissonneur ou un laboureur et multipliait les écritures comme des litanies.

Vincent écrit à E. Bernard : « J'ai fait deux dessins de ça — de ce paysage plat où il n'y avait rien que ... l'infini ... l'éternité. »(B10)

A ce moment, que pensait-il ? Ce devait probablement être une rêverie comme celle-ci : « C'est certes un étrange phénomène que tous les artistes, poètes, musiciens, peintres soient matériellement des malheureux — les heureux aussi — ce que dernièrement tu disais de Guy de Maupassant le prouve une fois de plus. Cela remue la question éternelle : la vie est-elle tout entière visible pour nous, ou bien n'en connaissons-nous avant la mort qu'un hémisphère ? (...) »

Moi je déclare ne pas en savoir quoi que ce soit, mais toujours la vue des étoiles me fait rêver, *aussi simplement* que me donnent à rêver les points noirs représentant sur la carte géographique villes et villages. Pourquoi me dis-je, les points lumineux du firmament nous seraient-elles moins accessibles que les points noirs sur la carte de France ? Si nous prenons le train pour nous rendre à Tarascon ou à Rouen, nous prenons la mort pour aller dans une étoile. Ce qui est certainement vrai dans ce raisonnement, c'est qu'étant *en vie*, nous ne pouvons *pas* nous rendre dans une étoile, pas plus qu'étant morts, nous puissions prendre le train. » (LT506)

Vincent a épanché cette rêverie non seulement à Théo, mais aussi à E. Bernard. (B8)

Dans ces deux dessins, les points et les petites touches sont arrangés pour tisser une partie du monde, « le résumé d'un bien beau coin de Provence ». Vincent a travaillé, paraît-il, en y mettant toute son énergie, pour accumuler les petits signes du visible tout entier, gardant sa rêverie sur l'hémisphère inconnu au fond de son cœur.

S'attaquant à l'expression de la nature, il a visé une certaine intégration par la

juxtaposition des phases diverses.

Ayant envoyé la première série des dessins de Montmajour, il écrit à Théo : « Sais-tu ce qu'il faudrait en faire de ces dessins ? Des albums de six ou dix ou douze, comme les albums de dessins originaux japonais. » (LT 492) De fait, trois groupes de dessins ont été envoyés à E. Bernard, John Russell et Théo.

Pour ce qui est des tableaux, il a commencé à expérimenter le concept du triptique pour en regrouper certains parmi cette série.

Dans une autre lettre, il dresse même le croquis d'un de ces triptiques et explique à Théo que « les trois vergers se tiennent plus ou moins. J'ai maintenant aussi un petit poirier en hauteur, flanqué également de deux toiles en largeur. Cela fera six toiles de vergers en fleurs. (...) Je voudrais bien faire cet ensemble de neuf toiles. » (LT477)

Le Poirier en fleurs avec un papillon jaune, mentionné précédemment, était destiné au centre de ce triptique.

Comment, pour un sujet non-religieux tel que le "Verger en fleurs", cette idée du triptique lui est-elle venue à l'esprit ?

S'est-il rappelé la triade de l'estampe japonaise ? N'a-t-il pas surtout eu l'occasion de voir des triades de "Cerisiers en fleurs" par Hiroshigué ?

LE ROSEAU TAILLÉ

Avant son départ pour les Saintes-Maries-de-la-Mer, il écrit : « Je veux arriver à un dessin plus volontaire et plus exagéré. » (LT495)

Au bord de la mer, il a « dessiné en une heure le dessin des bateaux. Même pas avec le cadre, or ceci s'est fait sans mesurer, en laissant aller la plume, » (LT500) et dans la phrase précédente, il écrit « Le Japonais dessine vite, très vite, comme un éclair. » Dans le Midi, qu'il pensait d'ailleurs être « l'équivalent du Japon », il sentait « la chose au bout de quelque temps, la vue change, on voit avec un œil plus japonais, on sent autrement la couleur. »

Dans la *Ruelle aux Saintes-Maries-de-la-Mer* (F1434 JH1449), on remarque le trait vif et caractéristique. Les toits de chaume sont dessinés avec des touches robustes. C'est l'usage de touches très grosses qui prédomine dans ce dessin.

Van Gogh manie ici avec habileté une plume de roseau taillé comme un pinceau. Il y a une confiance bizarre du docteur Gachet, auquel Vincent avait offert trois

roseaux : « Chose extraordinaire, il prétendait que les Japonais se servent pour dessiner de *plumes* en roseau et en bambou ; or ils n'ont jamais employé ni l'un ni l'autre.

(...)

Il n'ignorait pas qu'au Japon le bambou est une sorte de “bienfaiteur national” ; c'est le bois de première nécessité avec lequel on fait de tout, même des cure-dents ... mais ... pas des *pinceaux* ! »^{*6}

Il convient cependant de savoir que dans le lavis japonais on observe deux styles différents : l'un a la manière rigide, l'autre est beaucoup plus souple. Cette différence rappelle la diversité des anciens style de calligraphie chinoise ou japonaise au pinceau, qui, de façon très générale, se caractérisaient également par une représentation des écritures soit très nette, soit très fluide.

Mais une chose est certaine, au Japon on se sert toujours de pinceaux,^{*7} et extrêmement rarement de bambou.

Dans le Midi, van Gogh avait lui trouvé un bon roseau pour dessiner : la canne de Provence (*arundo donax*), un roseau méditerranéen.

Selon la façon dont il taillait le roseau, il a pu dessiner tantôt minutieusement, tantôt cursivement. On remarque par ailleurs qu'il a souvent peint des haies formées de cette sorte de roseau dans ses tableaux de vergers en fleurs. Renouvelant cette pratique du roseau taillé, sa technique s'est enrichie de touches exactes et rythmiques. De plus, avec le roseau vert il a probablement pu obtenir des touches aussi souples qu'avec un pinceau.

Dès son séjour aux Saintes-Maries-de-la-Mer, van Gogh maniait ces grosses touches souples avec une grande aisance.

Ce qui le hantait toutefois, c'était le dessin japonais au pinceau. Le dessin de Montmajour, par exemple *Rochers avec des arbres* (F1447 JH1503) nous rappelle le lavis japonais. Ainsi dans une lettre de Saint-Rémy, il écrit : « Puis j'ai fait cette semaine l'entrée d'une carrière qui est comme une chose japonaise ; tu te rappelles bien qu'il y a des dessins japonais de rochers où croissent ci et là des herbes et de petits arbres. » (LT610)

Assis devant les rochers à Montmajour, ne s'était-il pas rappelé ces dessins japonais qu'il avait imaginés dans la carrière près de l'hôpital de Saint-Rémy ?

Dans le dessin arlésien, le parallèle que l'on peut dresser entre les petites barres du

dessin et les touches courtes qui prédominent dans ses tableaux mérite certainement une mention spéciale.

Par l'utilisation du roseau, peut-être vert et souple comme je l'ai vérifié par les expérimentations que j'ai effectuées sur place, van Gogh a pu améliorer la technique des touches dans ses tableaux, ainsi que leur organisation, ce qu'il était déjà en mesure de faire dans ses dessins. Dans certains cas, van Gogh avait même fait des dessins d'après ses tableaux pour en affiner la touche.*⁸

Ainsi Vincent a-t-il pu réaliser une symphonie de signes très riches et très précis dans sa série des Jardin de fleur (par exemple F1456 JH1537 ; F1455 JH1512).

Ses dessins d'été révèlent une stylisation de la touche et une organisation articulée des signes. On ne peut de plus s'empêcher de constater que cette stylisation de la touche telle qu'elle se manifeste par exemple dans les courbes tourbillonnantes annoncent le dynamisme sinueux du dessin à Saint-Rémy.

Notes

1 Cette édition est datée de 1888, mais on peut trouver la date de 1887 au dépôt légal de la Bibliothèque Nationale à Paris.

2 « J'ai lu ces jours-ci *Madame Chrysanthème* de Loti ; cela donne des notes intéressantes sur le Japon. » (B7, vers le 18 juin 1888)

On peut cependant imaginer que d'une façon ou d'une autre Vincent ait pu avoir accès à ce roman, dont la première partie avait d'ailleurs été publiée dans le N° 35 du "Paris Illustré" (daté du 24 décembre 1887 à Paris), revue qui était familière aux frères van Gogh.

3 Au Sud de la France, le *Gonepteryx rhamni* (pieridae) est une sorte de papillon jaune qui vole en juin et juillet, et encore au printemps après l'hibernation.

4 Kazuo Fukumoto, *Hokusai et les Impressionnistes*, 1947, Tokyo.

D'autre part, on ne peut nier la possibilité que van Gogh ait eu l'occasion de voir la reproduction du dessin pointilliste de Paul Signac intitulé "Passage du Puits Bertin Clichy". (cf. Catalogue de l'exposition au Musée d'Orsay : Van Gogh à Paris, 1988, P.301)

5 Matisse a éprouvé la même opposition au divisionnisme : « Le Néo-Impressionniste, ou plutôt cette partie qu'on appela le Divisionnisme fut la première mise en ordre des moyens de l'Impressionnisme, mais une mise en ordre purement physique ; moyen souvent mécanique qui y amena le morcellement de la forme, du contour. Résultat : une surface sautillante.

Il n'y a qu'une sensation rétinienne mais qui détruit la tranquillité de la surface et du contour. (…)

Tout est traité de la même façon. Il n'y a en fin de compte qu'une animation tactile comparable au "vibrato" du violon ou de la voix. (…)

Je ne suis pas resté dans cette voie et je peignis par aplats en cherchant la qualité du tableau par un accord de toutes les couleurs plates.

J'ai essayé de remplacer le "vibrato" par un accord plus expressif, plus direct, un accord dont la simplicité et la sincérité m'auraient procuré des surfaces plus tranquilles.

Le Fauvisme secoua la tyrannie du Divisionnisme. On ne peut pas vivre dans un ménage trop bien fait, un ménage de tantes de province.

Alors on part dans la brousse ; pour se faire des moyens plus simples qui n'étouffent pas l'esprit.

Il y a aussi, à ce moment, l'influence de Gauguin et de van Gogh. » (Henri Matisse : Écrits et propos sur l'art, Hermann, Paris 1972, P. 93~94.)

6 Paul Gachez, Souvenirs de Cézanne et de van Gogh à Auvers, Paris, 1953.

7 Pour le dessin du lavis, on se sert de pinceaux qui ressemblent beaucoup à ceux utilisés pour la calligraphie. La pointe du pinceau est faite de poils d'animaux (blaireau, belette, cheval, cerf, mouton, lièvre, chat etc.).

Pour tracer le contour de la physionomie, on choisit un pinceau mince avec une pointe en poil rude de blaireau ou de belette.

On se sert d'un bambou mince (*Phyllostachus nigra*, *Bambusa simonii* etc.) pour la tige du pinceau. Après avoir essayé moi-même, je suis en mesure d'affirmer que la *Bambusa simonii* taillée est utilisable comme plume, de même que le roseau taillé (*Arundo donax*).

8 «Maintenant la Moisson, le Jardin, le Semeur et les deux Marines sont des croquis d'après études peintes. Je crois que toutes ces idées sont bonnes, mais les études peintes manquent de netteté dans la touche. Raison de plus pourquoi j'ai senti le besoin de les dessiner. » (LT519)

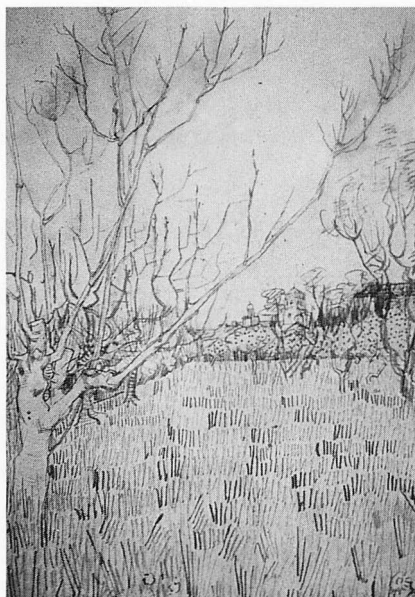
* LT … Lettre à Théo

B … Lettre à Bernard.

F … J-B de la Faille, *the Works of Vincent Van Gogh*, Amsterdam 1970.

JH … Jan Hulsker, *Van Gogh en zijn weg*, Amsterdam 1989.

Remerciements : Je tiens à remercier M. Christophe de Montalte, lecteur à l'Université Préfectorale des Beaux-Arts d'Aichi, pour l'aide qu'il a bien voulu m'apporter au niveau de la structure, du style et de la relecture de document avant l'impression.

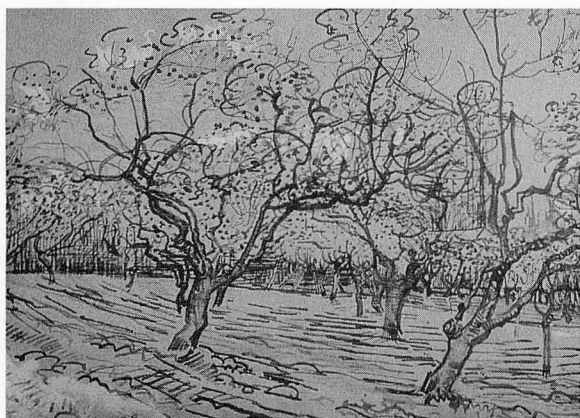


Verger mars 1888

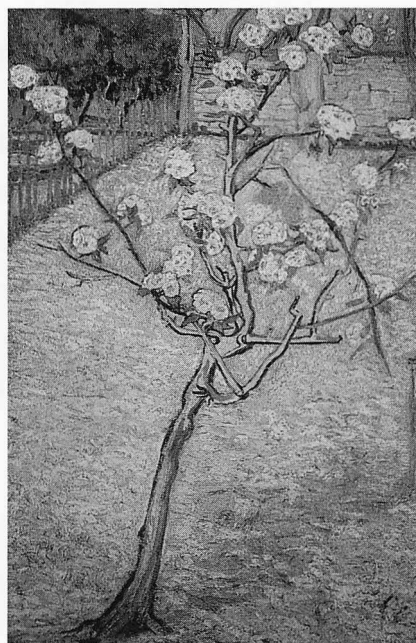
F1516 JH 1376



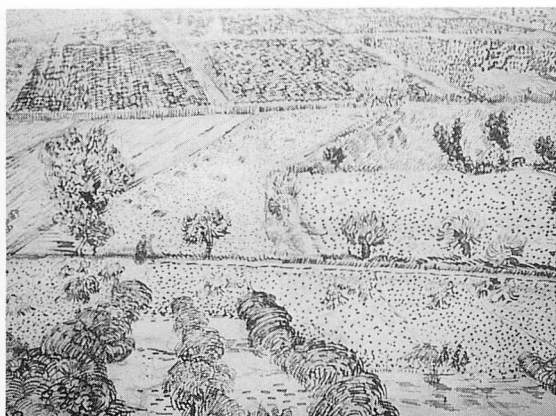
Hokusai, Le Pont à la campagne
(détail)



Verger de Provence
avril 1888 F1414 JH 1385



Poirier en fleurs
avril 1888 F405 JH1394



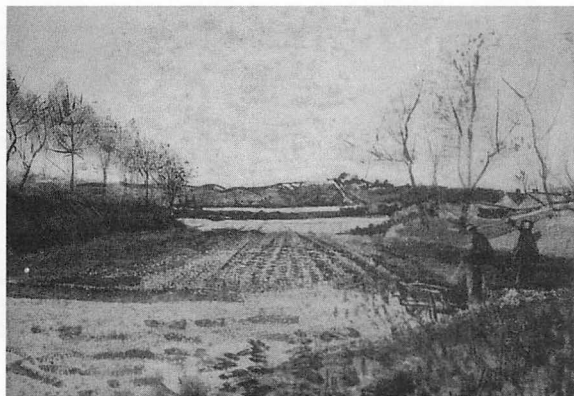
La Crau : Vue prise à Montmajour
juillet 1888 F1420 JH1501



Hokusai, Le pont sur la rivière basse
(détail)



Rochers avec des arbres
juillet 1888 (détail) F1447, JH1503

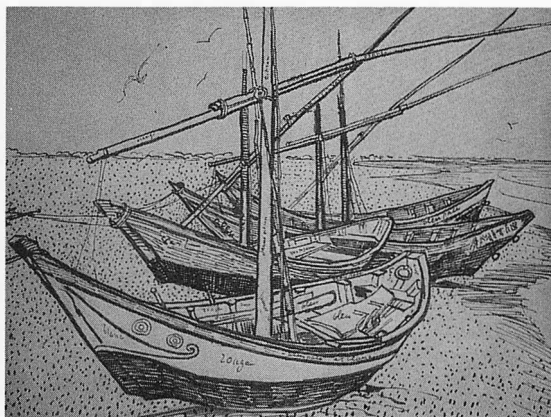


Champ de pommes de terre dans la
dune près de Loosduinen
été 1883 F1037 JH390



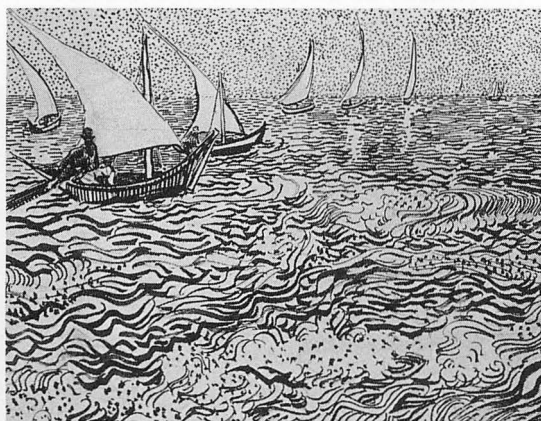
Ruelle aux Saintes-Maries-de-la-mer

F1434 JH1449



Bateaux de pêche

juin 1888 F1428 JH1458



Bateaux de pêche en mer

juillet 1888 F1430a JH1526



Jardin de fleurs

juillet 1888 F1456 JH1537

花咲く果樹園とプロヴァンスの葦（要旨）

二 見 史 郎

ファン・ゴッホはアルル到着後まもなく、モーパッサンの『ピエールとジャン』の序文の小説論に共鳴したことを弟テオに伝えている。彼がそこから汲みとった要点は、芸術家が、誇張する自由、もっと美しく、単純で、心のなごむ自然を創造する自由を持つということだった。

これはアルルでこれから自由に新たな独自の表現を生み出そうとしている彼自身の意欲の表明であろう。そして彼の手紙にたびたびくり返されるのは、ここ南仏の透明な大気、明るい色彩は版画で見る日本にそっくりで、まるで日本にいるようだという感激である。そして、日本の版画や素描への傾倒をてこにして彼は特有の表現を確立してゆこうとする。パリ時代に広重の『大はしあたけの夕立』の模写を通してすでに彼は日本版画的橋の表現を習得していたが、アルルの『はね橋』連作は明確な線によるデッサンの構築、点描をなくした平塗りの色面、明るい色彩の対比などにおいて日本様式を通過した彼の新境地をはっきりと示している。

花咲く果樹園のシリーズのうち、ことに『花咲く梨の木』(F405, JH1394)は一見して日本調である。梨の幹は紫色に塗られ、濃い輪郭線で縁どられている。そして白い花房の上には黄色の大きな蝶が描きこまれている。この作品ばかりでなく、花咲く果樹園シリーズの果樹の幹は同様の彩色がなされ、リラ色からついには鮮明な青にまで及んでいる。

ほぼ半年後の1888年10月、ゴーガンがアルルに来たとき、ポンタヴェンで彼が若い画家に与えた助言、「木の幹を見て青いと感じたら、生の青をカンヴァスに叩き塗れ」という文句をファン・ゴッホにも繰り返した。

そしてファン・ゴッホは『レ・ザリスカンのポプラ並木』連作ではポプラの幹を青や紫で平塗りし、輪郭線のくまどりとともに絵の装飾性の効果を強めている。

しかし、さかのぼってみれば、すでにパリでファン・ゴッホは広重の『亀戸梅屋舗』の

模写作品で梅の幹の輪郭づけとリラ色の平塗りを経験し、『タンギーの肖像』(F363, JH1296)の背景の広重の『東海道五十三次 石薬師』でも桜の幹をリラ色に塗っている。

アルルの花咲く果樹園連作で幹がリラ色から青の系列の色で塗られているのは彼の浮世絵への執心と深くかかわっているように思われる。

さきの『花咲く梨の木』はねじれた樹形や枝のからみ合いなど日本的な表現様式を思わせる面は強く感じとれるが、同時にまたここには樹木に対するファン・ゴッホの特有の感情が潜在しているように思われる。

翌年の秋、サン・レミの病院の庭を描いたとき、彼は雷で枝を裂かれた松を「傷ついた巨人」になぞらえた。こうした樹木を人間的感情のまなざしで見える傾向は早くから彼のうちにあった。オランダ時代に彼がよく描いた頭を刈りこまれた柳も彼にとっては何かしら人間の影を帯びた存在だった。

屈曲した、あるいはねじれた樹形は1883年7月の素描、『りんごの木のそばの庭師』(F1659, JH379)に、また1884年の牧師館の冬の庭を描いた素描(F1128, JH466)に表現されている。彼の樹木の絵はどこか肖像画的趣きを帯びている。

彼の樹木や風景の絵はもともと表現主義的傾向を示しているが、1883年夏の『ロースダウネン近くの砂丘の馬鈴薯畑』と題する素描(F1037, JH390)は東洋の山水画と相通ずるような情感をただよわせている。

ファン・ゴッホの自然を通した感情表出、それは中国流に言う写意画に比せられるかもしれない。

再び『花咲く梨の木』に戻るが、画面中ほどの白い花房の上に大きな黄色の蝶が描かれている。ファン・ゴッホ兄弟の浮世絵コレクションのなかには広重の花鳥画帳も含まれており、そこには『桜に百舌鳥』や『海棠にひよどり』などがある。彼はパリのビングの店などで、ほかにもこうした日本の花と鳥や蝶などとの組み合わせの絵を見ていたかもしれない。

また、ピエール・ロティの『お菊さん』には、桜の花の上を舞う蝶を描いた扇子をお菊さんが女友だちに贈る場面がある。フィガロ版のこの本の出版年は1888年と印刷されているが、パリ国立図書館蔵本の納本印は1887年になっている。この版には桜花の枝と蝶を描いたさしえが入っている。

しかし、この長崎の物語を最近読んだことを伝える彼の手紙は『花咲く梨の木』が描かれてから大分経った六月のことである。南仏では冬越しの黄色の蝶が梨の花の上を舞う可能性はあるもののようで、日本調の様式化の色濃いこの作品も写生にもとづくものと見るのが自然であろう。

花咲く果樹園の美しい光景を前にした興奮に駆られながら、彼はその場で感じとられたものを単純化した色彩で塗りつぶす。地面は紫の色調、空は青の調子、草木は青緑か黄緑となり、黄や青の質はことさら強調する、と彼はベルナールに書く。(B3)

こうしてテオの誕生日のために描かれた花咲く果樹園の最終作(F406, JH1399)では、幹と空と同じ明るい青、地面も似た色調と赤い畝の線、赤い屋根と青空の強いコントラストという単純で装飾的な構図が作られる。これはモンティセリの厚塗りとは日本版畫の装飾性の合体である。

春のアルルでファン・ゴッホが独自の様式を生み出そうとして試みた手法はほかにもいくつかある。まず、短い平行した棒状の筆触がある。これはことに草地の表現に使われている。斜めの筆触はピサロ、セザンヌ、ゴーガンらが用いている。1887年にアニエールでベルナールとファン・ゴッホがいっしょに制作したころから垂直の平行した短い筆触が二人の作品に現れてくる。これも平塗りの色調を輪郭線でくまどるクロワゾニスムの手法と同じく日本版畫から取り入れたものと推測される。

垂直の短い筆触は画面の中に落着いたリズムを生み出している。この棒状の平行した筆触は翌年のサン・レミではあるいは斜行し、あるいは渦まぐダイナミックな様相を帯びることとなる。

アルルの春はファン・ゴッホにとって点描主義からの脱却の季節だった。油絵では点描が後退するのに対し、素描では点描が多用されようになる。素描での点描は草地、畑、地面、道路、空など、一様な、あるいは平坦な空間を示すために用いられており、スーラやシニャックの分割主義の理論にもとづくものではない。

モンマジュールの丘からクローの平野を眺め下ろした展望の素描(F1420 JH1501; F1424 JH1502)二点は無数の点描とさまざまな小さな筆触で織りなされている。これはこの地方の縮図であるばかりでなく、目に見える現世をこえた彼岸への夢想を秘めているように思われる。

ファン・ゴッホは自然をそのさまざまな様相のもとにとらえ、いくつかのレベルの系列を軸に自然の総体的表現に迫ろうとした。そうした意図に属するものとして三幅対がある。花咲く果樹園の連作について彼は三枚一組を構想し、縦長の『花咲く梨の木』は両側に横長の果樹園の絵が並べられることになっていた。世俗的な主題、ことに風景畫の三幅対という構想は広重の花見の図など浮世絵の三枚続きを連想させる。

彼はこの時期の素描をアルバムにしてゴーガンやベルナールに送りたいと書いているが、これは日本の畫家の自筆の素描畫帖を範としたアイデアである。三幅対については確証はないが、似たような事情はあったかもしれない。

次に葦ペン素描であるが、このペンをめぐってガッシュはファン・ゴッホが日本人も葦ペンや竹ペンで素描していると思い込んでいたと書いている。

ともかく、ファン・ゴッホは日本人のように素描したいと言い、実際に葦ペンで毛筆に近い筆触の効果をいろいろ試みている。この葦は地中海地方に生えるアシタケで、削り方によって、また刈りとったばかりの生の軸を使うことで、多様な柔かい筆触を生むことができる。彼はこのペンを使ってあるいは楷書風の、あるいは草書風の筆法を展開した。

ことにサント・マリ・ド・ラ・メール以後の素描では、葦ペンの太い筆触が縦横に駆使されている。海景の波や路地の草むらには渦巻く力動感が、草葺屋根の力強い描写には簡潔なリズムが目立っている。モンマジュールの岩場の松の図は日本の風景描写法に近い。また先述の素描の中の点描はいっそう意図的に多用されている。これらの筆法が浮世絵から指針を受けていることはよく言われているが、日本の筆による描法への彼の関心が葦ペン素描に反映していることは興味深い。

草木の葉や花を彼の葦ペンは極めて流暢にかつ多様に描きわけ、それらのリズムカルな協奏を夏の農家の花壇図（F1456 JH1537）で示してくれている。

ファン・ゴッホは油絵を葦ペンで模写して、油彩での乱れがちな筆触を葦ペン素描のなかでより明確にさせるなどして油彩の独自の様式の確立につとめた。彼のアルル様式が形づくられる過程で葦ペンの描法が演じた役割は重要だったと言わざるをえない。

1888年のアルルの春から夏にかけての葦ペン素描で強化された彼の筆法、その生气に満ちたりリズムカルな筆さばきは当然彼の油絵の力強い、躍動するタッチに貢献している。また感動の自動筆記ともいえるべき草書風の筆法はサン・レミ時代のダイナミックな曲線のリズムを予告している。