

## Vincent van Gogh et Puvis de Chavannes

Richard-J. Wattenmaker

Volume 26, numéro 104, automne 1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54513ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Wattenmaker, R.-J. (1981). Vincent van Gogh et Puvis de Chavannes. *Vie des arts*, 26(104), 62–97.

# Vincent van Gogh ET Puvis de Chavannes

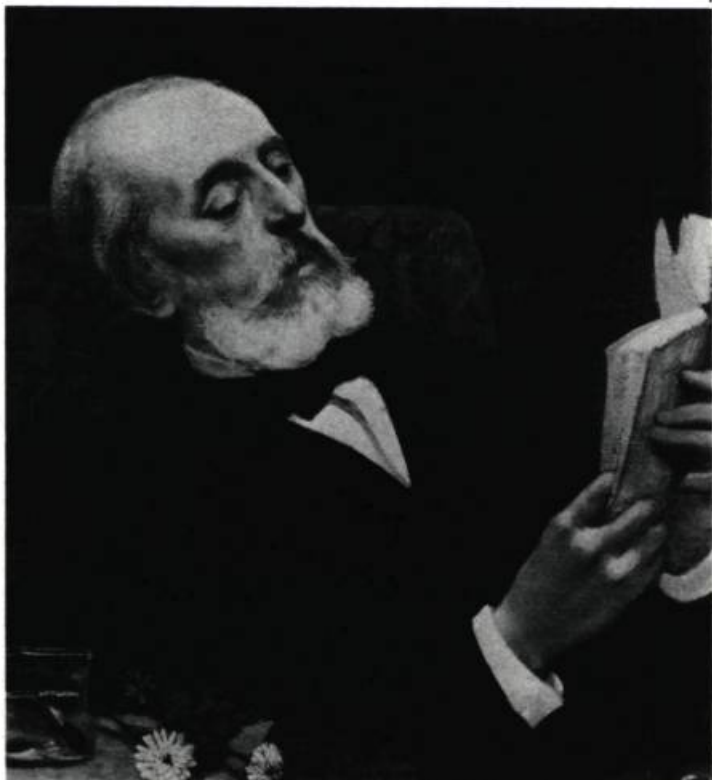
Richard Wattenmaker

En 1975, l'Exposition *Puvis de Chavannes et la tradition moderne*, présentée par le Musée de l'Ontario<sup>1</sup>, explorait les rapports de style qui existent entre Vincent van Gogh et Puvis de Chavannes et tentait de déterminer l'influence de ce dernier sur l'art de Van Gogh. De prime abord, la tentation est forte de surestimer ces rapports, car les lettres de Van Gogh mentionnent à maintes reprises, et dans les moindres détails, l'œuvre de Puvis; pourtant, ce fait ne donne pas la mesure exacte d'une influence qui ne s'exerce, en réalité, que de manière sporadique. Néanmoins, depuis 1975, la découverte de documents nouveaux relatifs à cette question permet de procéder à la réévaluation de cet aspect peu connu de l'art de Van Gogh qui apparaît à la toute fin de sa remarquable carrière.

Deux mois avant sa mort, survenue le 29 juillet 1890, Van Gogh écrit: «Je crois qu'il est possible qu'une génération future sera — et continuera d'être — préoccupée par les recherches intéressantes sur le sujet des couleurs et sur le sentiment moderne, et que ces recherches seront dans la ligne et auront autant de valeur que celles de Delacroix, de Puvis de Chavannes — et que l'impressionnisme en sera la source»<sup>2</sup>.

Cette assertion, qui dénote une intuition pénétrante et prophétique que nous replacerons plus loin dans son contexte chronologique précis, indique exactement la voie que l'art moderne empruntera. Puvis et Delacroix: le sujet se retrouvera périodiquement chez Van Gogh. Pour bien saisir toute la portée de cette équation, il faut souligner que Delacroix était une des idoles des peintres impressionnistes et post-impressionnistes; partant, le fait que Van Gogh place Puvis sur le même pied que Delacroix dans ses réflexions sur l'avenir de la peinture invite à une analyse minutieuse. Comme Delacroix, Puvis a réussi à trouver dans le passé des moyens d'ouvrir de nouvelles voies. Il a simplifié, il a aplani, il a écarté le superflu, sans perdre de vue les horizons classiques de la tradition française. Il a réhabilité le classicisme, déprécié aux yeux de la nouvelle génération par l'académisme. Ainsi, Puvis ménagea aux jeunes artistes intellectuellement indépendants des années 1880 un accès aux Anciens — Poussin, les Florentins, la Grèce —, en leur indiquant une méthode pour assimiler leurs leçons.

C'est au milieu de cette effervescence qu'en 1886 Van Gogh arrive à Paris. La jeune génération — Gauguin, Seurat, Lautrec, Signac, Denis, Bernard, Sérusier, et d'autres — faisait des efforts héroïques pour fondre les découvertes de l'impressionnisme (la couleur et la lumière considérées comme les paramètres des rapports entre les couleurs) dans une vision nouvelle. Cette recherche intensive, empirique et quasi-scientifique marquait une importante révolution dans l'histoire de l'art. L'idée que se faisait la génération de Van Gogh sur l'accomplissement impressionniste reposait essentiellement sur la sensibilisation à l'aspect décoratif de l'impressionnisme et sur l'adhésion à ses techniques. Au delà des principes dont se prévalaient ses contemporains, Van Gogh sentit que l'art de peindre évoluait vers la simplification, simplification qui impliquait beaucoup: vivacité et intensité de la couleur, rythme linéaire fortement sinueux comme motif structural sous-jacent, caractère bidimensionnel de la surface picturale. En corollaire, la combinaison de cette variété d'éléments aboutissait à une structuration fortement marquée du tableau. La proportion était une préoccupation importante et s'accompagnait d'une tendance à l'aplanissement ou du moins à la réduction de la perspective. Décoration ou illustration décorative, de grande dimension, évoquait le nom de Puvis de Chavannes; par conséquent, les jeunes peintres, Van Gogh y compris, faisaient grand cas de son œuvre. Ainsi, d'Arles, en août 1888, Vincent écrit à Émile Bernard: «Nous, artistes, amoureux de l'ordre et de la symétrie, nous



1. Pierre PUVIS de CHAVANNES  
*Portrait d'Eugène Benon*, 1882.  
(Phot. Réunion des Musées Nationaux, Paris)

2. Vincent van GOGH, *L'Italienne aux marguerites*: (*La Segatori*), 1887.  
Huile sur toile; 81 cm x 60. Paris, Musée du Jeu-de-Paume.

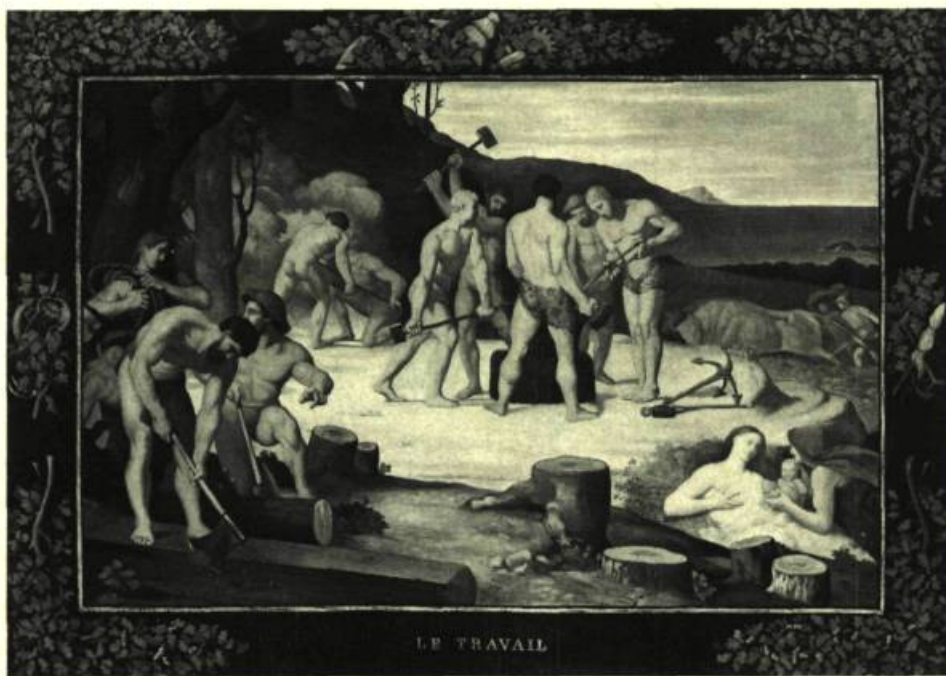


nous isolons et travaillons à définir une seule chose. Puvis sait bien cela, et lorsque lui, si sage et si juste, a voulu — oubliant ses Champs-Élysées — descendre aimablement jusqu'à l'intimité de notre époque, il a fait un bien beau portrait: le vieillard serein, dans son clair intérieur bleu, lisant un roman à couverture jaune — un verre d'eau, dans lequel il y a un pinceau pour l'aquarelle et une rose, à côté de lui. Aussi une dame du monde, telle qu'en ont portaituré les Goncourt»<sup>3</sup>.

Van Gogh vit le *Portrait d'Eugène Benon*<sup>4</sup>, daté de 1882, à l'exposition des œuvres de Puvis qu'il avait visitée avec Bernard, à la fin de 1887, chez Durand-Ruel, à Paris. L'exposition présentait quatre-vingt-quatre toiles, pastels et photographies de grandes peintures murales de Puvis. Deux ans plus tard, en décembre 1889, c'est avec un souvenir toujours vivace que, de Saint-Rémy, Van Gogh remémore ce portrait à son frère Théo: «Un idéal de figure est pour moi toujours resté le portrait d'homme de Puvis de Chavannes, un vieillard lisant un roman jaune, ayant à côté de lui une rose et des pinceaux d'aquarelle dans un verre d'eau»<sup>5</sup>. Van Gogh savait l'intérêt que Seurat portait à Puvis, connaissait la grande toile de Lautrec *Le Bois sacré, parodie du panneau de Puvis de Chavannes du Salon de 1884* (1884) et était conscient de la profonde admiration de Gauguin pour Puvis. Gauguin avait visité l'exposition de 1887 et, pendant son séjour à Arles avec

ses formats particuliers, grande nouveauté qui les attirait énormément, détermina une part appréciable de son influence. Comme Seurat et Lautrec dans les années 1880, et, plus tard, Van Gogh, Denis, Vuillard, Roussel, Gauguin, Hodler et, en Amérique, Maurice Prendergast, au cours des années 1890, nombre d'artistes modernes utiliseront ce format, aussi bien que d'autres moyens picturaux: couleur, absence de relief, tonalité mate, plus ou moins empruntés à Puvis.

La peinture murale que Jakob Meyer de Hann peignit pour l'auberge de Marie Henry au Pouldu, en Bretagne, *Brettonnes teillant du lin* (1889), en est un exemple à peu près inconnu. Le Hollandais De Hann (1852-1895), ami de Théo van Gogh depuis octobre 1888, était un collègue de Gauguin qui, à côté, en peignit lui-même une autre, *Jeanne d'Arc*, de format vertical<sup>7</sup>. Avec *Brettonnes teillant du lin*, véritable décoration architecturale exécutée directement sur le plâtre dans le cadre modeste de cet endroit retiré. De Hann rend hommage à Puvis presque une décennie avant que Gauguin exécute sa composition monumentale, *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?*, en 1897. Ce témoignage est fortement souligné par le mot LABO(R) écrit sur la jarre d'eau, dans le coin inférieur droit de sa composition, allusion directe à une composition de Puvis, intitulée *Le Travail* (1867), au Musée d'Amiens<sup>8</sup>. La partie centrale de la fresque de Puvis représente des forgerons tra-



3. Pierre PUVIS de CHAVANNES

*Le Travail*, 1867.

Toile; 1 m 08 x 1,48.

(Phot. National Gallery of Art, Washington)

4. Jacob Meyer de HAAN

*Brettonnes teillant du lin*, 1889.

Huile sur toile; 1 m 33 x 2,02.

San Diego, Coll. particulière.

(Phot. Art Gallery of Ontario, Toronto)

5. Vincent van GOGH

*Sous-bois*, 1890.

Musée de Cincinnati.



Van Gogh, à la fin de 1888, il mentionne spécifiquement Puvis dans ses lettres à Bernard. En effet, il écrit à Bernard au moment même où Van Gogh était en correspondance avec ce dernier: «Vincent pense ici à Daumier, moi, au contraire, je vois l'influence du Puvis coloré et de l'art japonais»<sup>6</sup>. Bien que d'autres peintres du 19<sup>e</sup> siècle aient déjà disposé leurs personnages comme sur une frise continue — Courbet, Daumier et Monticelli, par exemple, utilisèrent ce procédé à quelques reprises —, nul n'avait encore employé aussi manifestement que Puvis de Chavannes les longs formats horizontaux pour y faire ses expériences picturales. A compter des années 1860, Puvis adopte, de façon répétée, le format en largeur comme dimension géométrique fondamentale pour y peindre ces processions complexes, ces groupes de personnages entremêlés, à l'intérieur de paysages simplifiés et vastes (mais sans profondeur), qui sont les plus caractéristiques de son œuvre. La propension qu'ont eue les artistes à s'identifier à



5

vaillant autour d'une enclume, motif très analogue, du point de vue de la conception, aux deux personnages de De Hann.

Même si l'on pouvait logiquement déduire que Théo van Gogh connaissait Puvis de Chavannes, nous sommes aujourd'hui en mesure de le prouver, grâce à un document découvert par Bogomila Welsh-Ovcharov, publié ici pour la première fois. Le 28 avril 1890, il reçut un mot de Puvis, daté de la veille, mot qui se lit comme suit: «Cher Monsieur, j'ai fait un dessin — voudriez-vous venir le voir demain matin lundi de 9h à 9½ — vous me direz s'il peut être utilisé — J'en doute. Cordialement à vous, P. Puvis de Chavannes, Place Pigalle 11.» Bien que la signification exacte de cet écrit ne soit pas claire, le ton amical de même que le contenu nous permettent au moins de présumer qu'à cette époque, Théo achetait déjà ou cherchait soit à acquérir, soit à prendre en consignment des œuvres de Puvis. En supposant qu'il ait accepté cette invitation, il se serait rendu chez Puvis à peine trois semaines avant le moment crucial où Van Gogh arrive à Paris, le 17 mai 1890. Celui-ci reste trois jours chez son frère et sa belle-soeur avant de se rendre à Auvers-sur-Oise où le docteur Paul Gachet l'a invité. Pendant ce bref intermède à Paris, Van Gogh va au Salon du Champ-de-Mars où il est fortement impressionné par la grande toile de Puvis de Chavannes, *Inter Artes et Naturam*, destinée à Rouen. Nous savons que dès lors Puvis occupe une grande place dans l'esprit de Van Gogh. En effet, dans sa correspondance qui commence dès l'arrivée à Auvers, le 21 mai, Van Gogh parle fréquemment de Puvis dans les termes les plus élogieux. De plus, il est fort probable qu'une discussion avec son frère Théo ait eu lieu à Paris, quant au sens et au genre des compositions de Puvis, sans doute à la lumière du dessin mentionné par ce dernier à Théo, et celui-ci a sûrement raconté à son frère sa visite à l'atelier voisin de Puvis.

Peu après son arrivée à Auvers, Vincent écrit à Théo et Jo: «C'est une campagne presque grasse, juste au moment du développement d'une société nouvelle dans la vieille, et cela n'a rien de désagréable; il y a beaucoup de bien-être dans l'air. J'y vois ou je crois y voir un calme à la Puvis de Chavannes; pas d'usines, mais de la belle verdure en abondance et bien ordonnée»<sup>9</sup>.

Un peu plus tard, Van Gogh écrit une longue lettre à J. J. Isaacson (1859-1943), critique d'art et peintre hollandais:

«De retour à Paris, j'ai lu la suite de vos articles sur les impressionnistes. (. . .) Je crois qu'il est possible qu'une génération future sera — et continuera d'être — préoccupée par des recherches intéressantes sur le sujet des couleurs et sur le sentiment moderne, et que ces recherches seront dans les lignes de celles de Delacroix et de Puvis de Chavannes et auront autant de valeur qu'elles — et que l'impressionnisme en sera la source . . .

«Je commence à sentir de plus en plus que l'on peut considérer Puvis de Chavannes comme ayant autant d'importance que Delacroix, qu'il équivaut enfin aux gens dont le style constitue un *jusqu'ici et pas plus loin*, à tout jamais consolant.

«Sa toile, actuellement avec d'autres au Champ-de-Mars, paraît faire allusion à une équivalence, à une rencontre étrange et providentielle des antiquités fort lointaines et la modernité crue. Plus vagues, plus prophétiques encore, si possible, que les Delacroix; devant ses toiles de ces dernières années, on se sent ému comme si on assistait à une continuation de toutes choses, à une renaissance fatale mais bienveillante. (. . .) Ah! lui les ferait les oliviers du Midi, lui le Voyant. Moi, je vous le dis en ami, devant une telle nature, je me sens impuissant, mon cerveau du Nord est pris d'un cauchemar dans ces endroits paisibles parce que je sentais qu'il fallait mieux rendre le feuillage. Pourtant, je n'ai pas voulu tout à fait rester sans tenter un effort, mais il se borne à nommer ces deux choses — les cyprès — les oliviers —, que d'autres meilleurs et plus habiles que moi en expriment le langage symbolique. (. . .) Or, je vous l'assure, je ne peux plus songer à Puvis de Chavannes sans pressentir qu'un jour peut-être lui ou un autre va nous expliquer les oliviers. Moi, je peux voir de loin la possibilité d'une nouvelle peinture mais c'était trop pour moi et c'est avec plaisir que je reviens dans le Nord.

« . . . Jusqu'à maintenant, personne ne nous a encore peint le vrai Méridional. Mais quand Chavannes ou un autre nous montrera cet être humain-là, nous reviendront ces vieilles paroles, avec un sens nouveau: Bienheureux les pauvres en esprit, bienheureux ceux qui ont le cœur pur . . . Quelque convaincus que nous puissions être de la vision de Rembrandt, il faut nous demander: Et Raphaël pensait-il à cela, et Michel-Ange, et le Vinci? Je ne sais mais je crois que Giotto, moins païen, en avait un meilleur sentiment, en sentait davan-

tage, ce grand souffreteux qui nous reste familier comme un contemporain»<sup>10</sup>.

Van Gogh ne renonce pas au souvenir de l'œuvre de Puvis. Bien au contraire, au début juin, dans un écrit adressé cette fois à sa jeune sœur Whilhemina, il s'étend longuement sur *Inter Artes et Naturam*: «Il y a, de Puvis de Chavannes, à l'exposition, un tableau superbe. Les personnages sont vêtus de couleurs claires, et on ne sait pas si c'est des costumes de maintenant ou bien des vêtements de l'antiquité. Deux femmes, toujours en longues robes simples, causent d'un côté, des hommes qui ont l'air d'artistes, de l'autre; au centre, une femme, son enfant sur son bras, cueille une fleur sur un pommier fleuri. Une figure sera bleu myosotis, une autre citron clair, une autre rose tendre, une autre blanche, une autre violette. Le terrain, une prairie piquée de fleurettes blanches et jaunes. Des lointains bleus avec une ville blanche et un fleuve. Toute l'humanité, toute la nature simplifiée, mais comme elles pourraient être si elles ne sont pas comme cela.

«Cette description ne dit rien — mais en voyant le tableau, en le regardant longtemps, on croirait assister à une renaissance, totale mais bienveillante, de toutes les choses auxquelles on aurait cru, qu'on aurait désiré, une rencontre étrange et heureuse des antiquités fort lointaines avec la modernité crue»<sup>11</sup>.

Le tableau de Puvis lui a fait une si vive impression qu'il répète plusieurs phrases de sa lettre à Isaacson. Il y joint également un croquis du tableau fait de mémoire. Durant les derniers mois de sa vie, non seulement parle-t-il dans ses lettres de la peinture de Puvis et de l'émotion qu'elle suscite chez lui, mais un effet concret s'en retrouve dans son propre travail. A Auvers, il peint une série de compositions en largeur mentionnées dans ses lettres et qui représentent une exploration d'un des aspects de sa réaction à *Inter Artes et Naturam*<sup>12</sup>. Il importe aussi de noter l'influence de Pissarro dans un dessus-de-porte, *Les Quatre Saisons*, une composition de 1872, qui était en possession de son frère au moment de la visite de Van Gogh.

En reprenant le fil de sa correspondance de juin-juillet 1890, nous remarquons que, le 24 juin, Van Gogh mentionne à son frère des toiles horizontales dans la lettre suivante:

«J'ai peint le portrait de Mlle Gachet (. . .) J'ai remarqué que cette toile fait très bien avec une autre en largeur représentant des blés, l'une étant en hauteur et dans des tons de rose, l'autre d'un vert pâle et d'un jaune verdâtre, la complémentaire du rose; mais nous sommes encore loin du temps où les gens comprendront les curieux rapports qui existent entre un morceau de la nature et un autre qui, pourtant, s'expliquent et se font valoir l'un l'autre.

«Et puis, il y a ceci de gagné que, dans les toilettes, on voit des arrangements de couleurs claires bien jolies; si on pouvait faire poser pour leur portrait les personnes qu'on voit passer, ce serait aussi joli qu'à n'importe quelle époque du passé, et même je trouve que souvent dans la nature il y a vraiment toute la grâce d'un tableau du Puvis, entre l'art et la nature»<sup>13</sup>.

«Entre l'art et la nature» résume bien le sentiment de Van Gogh pour qui, de toute évidence, Puvis avait commencé, avec *Inter Artes et Naturam*, à accomplir la tâche qui consistait à figer les gens dans les attitudes caractéristique de leur activité, pour faire d'eux une nouvelle entité artistique — retenant l'impression directe de la nature, tout en lui insufflant une vision neuve et personnelle.

Le 30 juin, Van Gogh envoie des croquis à son frère et à sa belle-sœur dont l'un, un paysage en largeur avec des champs . . . un sous-bois fait de troncs de peupliers violets qui, perpendiculairement, comme des colonnes, traversent le paysage . . .»<sup>14</sup>. Dans *Sous-bois avec deux figures*, les efforts de Van Gogh pour assimiler les effets remarquables dans l'œuvre de Puvis sont visibles. Cette recherche, bien qu'à l'état embryonnaire, était déjà engagée au moment de sa mort.

Le docteur Price a démontré que le portrait d'Eugène Benon, que Van Gogh décrit avec tant d'émotion dans les lettres que nous avons déjà citées, a joué un rôle dans le choix de la pose et de l'expression de ses deux portraits du docteur Gachet. Bien qu'il y ait lieu de retenir cette proposition et nonobstant le bien-fondé de l'hypothèse que la répercussion ou le souvenir de Benon se retrouve dans Gachet, j'aimerais proposer et discuter quelques options, ou du moins quelques sources supplémentaires qui ont pu inspirer à Vincent ces deux variations sur le même thème.

Le docteur Gachet, né à Lille en 1828, était un personnage un peu bizarre, un homme qui s'était lié d'amitié avec beaucoup d'artistes, dont Daumier, Manet, Monticelli, Cézanne et Pissarro, et qui était lui-même un aquafortiste amateur. De descendance flamande, il signait ses gravures du pseudonyme de Paul van Ryssel et, peut-être même, parlait-il flamand avec Van Gogh. Au début de juin, Van Gogh peint le portrait du docteur Gachet, qu'il décrit dans ses lettres à sa sœur Whilhemina, à son frère et à Gauguin. Ainsi, le 3 ou 4 juin, il écrit à Théo: «Je travaille à son portrait . . . Il en est maintenant arrivé à comprendre le dernier portrait de l'Arlésienne . . .»<sup>15</sup>. Van Gogh avait déjà brossé quatre versions de *L'Arlésienne* (Madame Ginoux), dont il avait fait plusieurs études chez son frère, à Paris. Cette composition, datant de janvier-février 1890, s'inspire d'un dessin que Gauguin avait fait sur le même sujet, en novembre 1888, de même que du *Café de nuit*, de Gauguin également, datant de la même époque. Le motif lui est donc familier. En outre, dans la lettre à sa sœur dans laquelle il est question d'*Inter Artes et Naturam* de Puvis (Auvers, 3-8 juin), et dans laquelle il avait fait un croquis de *L'Arlésienne*, il ajoute: «J'ai peint son (docteur Gachet) portrait ces jours derniers et je ferai celui de sa fille . . . (Théo et Jo) ont dans leur appartement un nouveau portrait de l'Arlésienne. Mon ami le Dr Gachet est décidément enthousiaste du dernier portrait de l'Arlésienne . . .»<sup>16</sup>. Puis, il décrit la version de l'Arlésienne que possède son frère, et enfin la grande toile de Puvis mentionnée plus haut.

Donc, ces commentaires sur l'Arlésienne, agrémentés de croquis de la pose elle-même, constituent également un facteur déterminant dans la composition du portrait du docteur Gachet. Certains écrits de Van Gogh suggèrent encore d'autres sources: vers la mi-juillet (du 10 au 14), dans sa dernière lettre à sa sœur, il écrit: «J'ai peint le portrait du Dr Gachet en lui donnant une expression de mélancolie . . .»<sup>17</sup>. Quelques jours plus tard (entre le 16 et le 23 juin), il en fait la même description à Gauguin: «J'ai un portrait du Dr Gachet qui a l'expression navrée qui exprime notre époque»<sup>18</sup>. Ces descriptions nous amènent à préciser que le docteur Gachet, homéopathe, spécialiste des maladies nerveuses, avait soutenu sa thèse de médecine sur la mélancolie, devant la Faculté de Montpellier. Aussi, *Melancholia I* (1514), de Dürer, doit-elle certainement compter comme une source d'inspiration supplémentaire dans le choix de la pose du Dr Gachet.

En outre, la passion de Gachet pour la gravure, de même que son héritage nordique, conduisent tout naturellement à Rembrandt. Le fait que Van Gogh a montré un intérêt soutenu pour Rembrandt pendant toute cette période est amplement prouvé. A la fin mars 1890, Théo lui envoie des reproductions d'eaux-fortes de Rembrandt. Vincent le remercie au début mai et mentionne plusieurs de ses gravures préférées. Il parle également de Charles Blanc, auteur d'un catalogue raisonné des eaux-fortes de Rembrandt, publié en 1880, puis il ajoute qu'il désire travailler d'après lui. Une gravure telle que *Portrait d'une vieille dame endormie* (v. 1635-37) représente le genre de portrait qui peut très bien avoir été dans son esprit lorsque lui et son distingué modèle ont décidé de la pose de ce portrait<sup>19</sup>. Enfin, pour clore cette analyse des sources des portraits Gachet, nous sommes enclins à croire qu'il y a eu



## THE UNIVERSITY OF MANITOBA

INVITES APPLICATIONS AND NOMINATIONS FOR THE POSITION

OF

### DIRECTOR, SCHOOL OF ART

The School offers programs leading to the Diploma and B.F.A. (Studio) in the major areas of ceramics, drawing, graphic design, painting, photography, print making and sculpture and the B.F.A. (Art History). There are at present 24 academic and five support staff and 370 students enrolled in the School.

Candidates should have an established academic and/or professional reputation in Art and strong leadership qualities. Ability to relate to both the general and professional communities, to administer resources effectively to fulfill the goals and missions of the School and University, and sensitivity to both the universal and uniquely Canadian aspects of Art will be important considerations.

The University encourages both women and men to apply for this position and especially invites applications from Canadian citizens, permanent residents, and others eligible for employment in Canada at the time of application.

The appointment is expected to commence July 1, 1982 and has a term of normally five to seven years. Please address enquiries and recommendations to: Professor R. A. Johnson, P. Eng., Provost and Chairman, Selection Committee, Room 202 Administration Building, The University of Manitoba, Winnipeg, Manitoba R3T 2N2.

Applications and nominations will be received until September 30, 1981.

## Vincent van Gogh et Puvis de Chavannes

Suite de la page 66

confluence, enchaînement de sources, y compris le Portrait d'Eugène Benon par Puvis de Chavannes, et qu'il n'y a pas eu de point de départ exclusif<sup>20</sup>. Ce processus d'assimilation est un exemple remarquable de l'étendue des connaissances de Van Gogh, de sa mémoire visuelle, de la profondeur de son esprit de recherche et de sa vision pénétrante.

On peut dire en conclusion que Vincent van Gogh a limité son assimilation du classicisme de Puvis de Chavannes mais, qu'en même temps, il a étudié d'autres aspects des thèmes, des formats et des moyens picturaux de son aîné. Sans doute serait-il raisonnable de supposer qu'il avait décidé de reporter l'étude de cet aspect précis de sa recherche, ou encore qu'il n'a simplement pas vécu assez longtemps pour l'approfondir. La question demeure de savoir s'il aurait ultérieurement expérimenté le grand format, comme le firent ses amis Signac, en 1894, et Gauguin, en 1897. Tout ce qu'on peut affirmer avec certitude, c'est que l'influence de Puvis de Chavannes s'est fait sentir pendant les quatre années les plus fructueuses de la carrière de Van Gogh et, particulièrement, dans la dernière période de sa vie, brève mais intensément créatrice<sup>21</sup>.

1. Voir le compte rendu d'André Paradis, dans *Vie des Arts*, XX, 81, p. 70-71.
2. *Correspondance complète de Vincent van Gogh*, Tome III. Paris, Gallimard/Grasset, 1960, N° 614a.
3. *Ibid.*, N° B14(9).
4. Voir A. Brown Price, *Two portraits by Vincent van Gogh and Two Portraits by Pierre Puvis de Chavannes*, dans *The Burlington Magazine*, CXVII, Novembre 1975, 714-718. Voir aussi Puvis de Chavannes, catalogue de l'exposition (Ottawa, La Galerie Nationale) et Paris, (*Musée du Louvre*), N° 159, p. 176 (article de Louise d'Argencourt).
5. *Correspondance complète de Vincent van Gogh*, Tome III, N° 617. Pour une discussion plus approfondie quant à l'influence qu'a eu ce

portrait sur Van Gogh, voir Bogomila Welsh-Ovcharov, *Vincent van Gogh and the Birth of Cloisonism*, Toronto, Musée de l'Ontario, 1981, p. 163-164.

6. *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis* (Maurice Malingue éd.). Paris, Grasset, 1946, N° LXXV.
7. Voir Welsh-Ovcharov, *op. cit.*, Nos 126 et 63 du catalogue, p. 350 et 210-211. La fresque de De Hann, même si elle était connue par une photographie de l'intérieur de l'auberge, est étudiée en profondeur, pour la première fois, par Bogomila Welsh-Ovcharov. Voir également le compte rendu de Roger Mesley, *Vincent van Gogh and the Birth of Cloisonism*, dans *artmagazine*, XII, N° 53/54 (Juin 1981), p. 12-19.
8. Voir Louise d'Argencourt, *op. cit.*, p. 66-67, Nos 41 et 42 (ill., p. 73). A noter particulièrement que l'esquisse originale à l'huile est intitulée *Labor*.
9. *Correspondance complète de Vincent van Gogh*, Tome III, N° 637.
10. *Ibid.*, N° 614a.
11. *Ibid.*, N° W22.
12. Par exemple, il représente l'automne dans *Champ sous un ciel orange* (F. 778) et *Champ de blé aux corbeaux* (F. 779), l'hiver dans *Ferme aux environs d'Auvers* (F. 793). Voir John Rewald, *Theo Van Gogh, Goupil and the Impressionists*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, LXXI (Janvier-Février 1973), p. 53-56.
13. *Correspondance complète de Vincent van Gogh*, Tome III, N° 645.
14. *Ibid.*, N° 646.
15. *Ibid.*, N° 638.
16. *Ibid.*, N° W22 (original en français).
17. *Ibid.*, N° W23 (original en français).
18. *Ibid.*, N° 643.
19. Voir A.M. Hind, *A Catalogue of Rembrandt's Etchings*. New-York, 1967, N° 129, p. 76. Voir également A. Bredius, *Rembrandt* (rev. par H. Gerson), New-York, 1969, N° 41 (Cincinnati, Taft Museum), autrefois attribuée à Rembrandt et dont le type peut aussi compter comme source générale possible.
20. Voir Welsh-Ovcharov, *op. cit.*, cat. N° 63, p. 163-166 pour une analyse complète du *Portrait du Dr Paul Gachet* comprenant des sources supplémentaires.
21. Cet article est un résumé d'une conférence que l'auteur a prononcée, en février 1981, au Musée de l'Ontario, lors de l'Exposition *Van Gogh et la naissance du Cloisonisme*.

(Traduction de Diane Petit-Pas)

Original English Text, p. 94