

les peintres à représenter les corps et les visages en rose. En Occident à l'époque moderne et contemporaine, le rose a bien été progressivement considéré comme la couleur « naturelle » de la peau et son usage s'est imposé en art.

Mais l'homme occidental dit « blanc » n'a pas la peau rose, ni même blanche ! Elle est plutôt jaunâtre. Que des peintres choisissent le rose relève du code, du symbole, de la construction culturelle. De même les hommes dits « noirs », ne sont pas « noirs ». Et les Asiatiques ne sont pas « jaunes ». Ces termes de couleur pour désigner des populations sont apparus seulement fin XVIII^e-début XIX^e.

Et si l'on évoque non seulement la peau mais aussi la chair (qui se trouve sous la peau), comme on la voit chez Bacon mais aussi Jacques Grinberg et Fernand Teyssier...

La peau est une enveloppe. Ce qui a rapport avec la couleur, puisque la couleur a longtemps été considérée comme une enveloppe, une pellicule qui recouvre les êtres et les choses. Le mot latin *color*, par exemple, se rattache à une famille de mots qui signifie « cacher », « recouvrir ». La couleur est une réalité matérielle, une seconde peau, une surface ajoutée sur une autre surface.

Peut-on considérer que les usages du rose se sont démultipliés à compter des années 1960 ?

Pas vraiment. Cette couleur reste très peu présente dans notre environnement.

Comment expliqueriez-vous la rareté des expositions dédiées à la couleur dans les musées ?

Les expositions thématiques de ce type sont mal perçues par les conservateurs. Lorsque Jean Clair a monté son projet sur la mélancolie², il a rencontré de très grandes difficultés pour emprunter des œuvres. Moi-même, lorsque j'étais jeune conservateur et que j'ai voulu emprunter un tableau de Cézanne pour une exposition sur l'histoire et la symbolique de la pomme, mes demandes de prêt ont été traitées avec raillerie voire mépris. Les refus de prêt sont fréquents car ces sujets transversaux ou thématiques sont jugés peu sérieux. En cas d'absence d'une œuvre clé, il ne faut donc surtout pas en vouloir au commissaire d'exposition...

Propos recueillis par Marie Deniau

“ Les expositions thématiques de ce type sont mal perçues.

2 *Mélancolie, Génie et folie en Occident*, exposition présentée à Paris au Grand Palais, puis à Berlin à la Neue National Galerie en 2005-2006.

ÉVIDENCES ET AMBIVALENCES DU ROSE

« La couleur n'est pas uniquement un phénomène oculaire »¹, nous rappelle l'historien de l'art John Gage, en développant une approche similaire à celle de Michel Pastoureau pour qui « les problèmes de la couleur sont d'abord des problèmes de société ». Et Hervé Fischer², artiste et sociologue, d'ajouter : la couleur est une « production idéologique ».

Concernant le rose, les habitudes et les codes culturels des sociétés occidentales ont établi un lien prééminent entre cette couleur et les idées de douceur, de féminité, d'enfance, puis de mièvrerie et de kitsch ; stéréotypes reportés sur les objets associés : lingerie, layette, poupée, friandises, etc.

Si les artistes sont porteurs, de même que le commun des mortels, de ces constructions culturelles, ils n'en sont pas pour autant prisonniers. « Quand je mets un vert, ça ne veut pas dire de l'herbe, quand je mets un bleu, ça ne veut pas dire du ciel », disait déjà Matisse³.

Pour Massimo Carboni, professeur d'esthétique, « la couleur ne reste jamais identique. Nous ne nous trouvons jamais devant le rouge mais devant la variation ininterrompue des rouges en fonction de leurs "époques", de leurs qualitas »⁴.

De même, la couleur rose – qu'elle soit matériau, sensation ou abstraction – englobe une myriade de nuances et de connotations. La linguiste Annie Mollard-Desfour s'est employée à les recenser et à les définir dans un étonnant dictionnaire du rose⁵.

Cette exposition s'intitule donc ROSE[S], avec un « s » graphiquement appuyé. Il s'agit de provoquer la curiosité tout en affirmant d'emblée la dimension plurielle et subjective de l'emploi de la couleur par les peintres, au service de leur pouvoir d'expression.

IL FAUT REGARDER TOUTE LA VIE AVEC DES YEUX D'ENFANTS

Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Hermann, Paris, 1972.

« La création commence à la vision. Voir, c'est déjà une opération créatrice, et qui exige un effort. Tout ce que nous voyons, dans la vie courante, subit plus ou moins la déformation qu'engendrent les habitudes acquises, et le fait est peut-être plus sensible en une époque comme la nôtre, où cinéma, publicité, magazines nous imposent un flot d'images toutes faites, qui sont un peu, dans l'ordre de la vision, ce qu'est le préjugé dans l'ordre de l'intelligence. L'effort nécessaire pour s'en dégager exige une sorte de courage ; et ce courage est indispensable à l'artiste qui doit voir toutes choses comme s'il les voyait pour la première fois : il faut voir toute la vie comme lorsqu'on était enfant ; et la perte de cette possibilité vous enlève celle de vous exprimer de façon originale, c'est-à-dire personnelle.

Pour prendre un exemple, je pense que rien n'est plus difficile à un vrai peintre que de peindre une rose, parce que, pour le faire, il lui faut d'abord oublier toutes les roses peintes [...]. C'est un premier pas vers la création que de voir chaque chose dans sa vérité, et cela suppose un effort continu. »

1 John Gage, *La couleur dans l'art*, Thames & Hudson, Paris, 2009.

2 Hervé Fischer, *Les couleurs de l'Occident, De la préhistoire au XX^e siècle*, Gallimard, Paris, 2019.

3 Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Hermann, Paris, 1972.

4 Ivan Bargna (et al.), *La couleur dans l'art*, Citadelles et Mazenod, Paris, 2006.

5 Annie Mollard-Desfour, *Le Rose, Le dictionnaire des mots et expressions de couleur du XX^e siècle*, CNRS Éditions, Paris, 2002.

UN SUJET DÉLICAT POUR UNE EXPOSITION

Pour poursuivre avec Matisse, voici une longue citation : voir encadré. S'ils ne se rapportent pas directement au rose en tant que couleur, les mots de l'artiste, alors âgé de 83 ans, attirent bien l'attention sur le poids des normes et des « images toutes faites ». Par ailleurs, ils font idéalement écho à l'exposition précédente de la galerie Kaléidoscope, conçue à partir de l'idée de « vision »⁶.

Vu la violence de certaines œuvres de Maryan, Jacques Grinberg ou Fernand Teyssier, il peut sembler surprenant d'invoquer un artiste qui aspirait à un art « de tranquillité, sans sujet inquiétant ou préoccupant, qui soit [...] un calmant cérébral ». Surprendre est, peut-être précisément, l'un des objectifs de l'exposition. D'autres attentes (œuvres kawaiï, œuvres féministes ou en lien avec la cause LGBT ; œuvres en plastique, en silicone, en peluche ; artistes femmes, etc.), déclenchées par le seul terme rose écrit en lettres roses, sont prises à rebours, plus de fait que par principe.

Dans tous les cas, un accrochage sur l'idée de rose en art reste risqué au regard des connotations fortement négatives liées à cette couleur, en commençant par celle de mauvais goût. Les quelques projets déjà montés sur ce thème⁷ sur la base de travaux universitaires l'ont été par des commissaires d'exposition eux-mêmes artistes, et à ce titre probablement plus à même d'assumer, voire de revendiquer leur intérêt pour les usages de cette couleur en art.

La couleur demeure, quels que soient les angles d'approche, un sujet d'exposition jugé le plus souvent « facile » et peu sérieux. Toutefois, le développement considérable au cours des cinquante dernières années de l'histoire des couleurs en art et de l'étude du « phénomène couleur » en général fournit désormais un socle solide.

Il n'est pas question ici d'exploiter toutes ces ressources scientifiques, comme le ferait un musée, pour proposer une grille d'analyse des emplois du rose par chacun des artistes et d'en étudier les diverses significations.

L'ambition est d'offrir une porte d'entrée originale



Peter Saul, *Little Joe in Hanoi*, 1968, huile sur toile, Musée des Beaux-Arts de Dole. © Adagp, Paris, 2020

vers des œuvres encore méconnues et d'insister sur le rôle dévolu à la couleur, y compris chez des artistes qui privilégient la forme et le dessin. Les travaux de Maryan et de Jacques Grinberg, par exemple, sont perçus comme très « graphiques ». La couleur constitue pourtant dans nombre de leurs œuvres une force aussi puissante que la ligne.

LE ROSE DE LA NOUVELLE FIGURATION ET DU POP

La palette de Maryan est justement le point de départ de la réflexion. Comment ne pas être frappé par son usage quasi systématique de la couleur rose à compter de 1965 ?

La toile exposée en octobre 2019 par la galerie Kaléidoscope⁸, toute de gris et de rose, est à cet égard un tournant dans le langage chromatique de l'artiste. Ce personnage à la tiare et à l'air piteux semble avoir brisé ses friandises tel un enfant capricieux. Puis, durant plus d'une décennie, Maryan ne cessera de mêler le rose aussi gourmand que chimique – de la guimauve, de la praline ou du bubble-gum – avec les formes repoussantes du caca et de la vomissure. De quoi provoquer un puissant contraste visuel, en équivalence à son état émotionnel.

Effrayer et rassurer en même temps. Dans ce rôle, le rose est l'acolyte du monstre des bestiaires – d'une telle laideur qu'il en devient amical et familier – dont Maryan a peuplé ses tableaux. Il participe de l'ambiance carnavalesque et grotesque créée par le peintre, censée faire triompher « ce qui est jugé, le reste de l'année, laid ou interdit » et « réagir à la peur de la mort »⁹. Avec sa *Harpie* (p.104) aussi ridicule qu'inoffensive, Tereza joue de ce même alliage entre rose, monstruosité et drôlerie.¹⁰



Joël Hubaut, *Archeclom*, 2001, de l'ensemble *God save the clom* collection les Abattoirs Musée - Frac Occitanie, Toulouse, installation, dim. variables. © Adagp, Paris, 2020

Au cours des années 1960, la place du rose est tout aussi remarquable dans la peinture de Jacques Grinberg et de Fernand Teyssier, ainsi que dans celle d'une diversité d'autres peintres en France et aux États-Unis : Eduardo Arroyo, Leonardo Cremonini, Henri Cueco, Willem de Kooning, Philip Guston, Maria Lassnig, Jacques Monory, Peter Saul, etc.

Dans un contexte de repolitisation de l'art, ces artistes actionnent les pouvoirs du rose pour exprimer tour à tour la bonhomie ou la vulnérabilité de l'homme sans atours ; le désenchantement et la mélancolie ; la condition humaine entre réalités corporelles et tourments existentiels ; les combats à mener contre le fascisme et l'impérialisme.

Avec Jacques Grinberg, Eduardo Arroyo ou bien Peter Saul, la couleur est actrice de l'Histoire. Qu'ils soient saignants ou acidulés, leurs roses mettent les pupilles à l'épreuve pour marteler le message choc¹¹.

⁸ Cf. page 93 du catalogue précité.

⁹ Umberto Eco (dir.), *Histoire de la laideur*, Flammarion, Paris, 2011.

¹⁰ Sous une tout autre forme, le sculpteur autrichien Franz West a aussi l'art d'associer avec insolence rose et laideur.

¹¹ Avec Jacques Grinberg (*Viet Cong Vaincra*, 1964), Peter Saul est l'un des premiers artistes à dénoncer explicitement l'intervention américaine au Vietnam (*Saigon*, 1967 ; *Little Joe in Hanoi*, 1968).

⁶ « Trois personnages, trois visions », in *Jacques Grinberg / Mao To Lai / Maryan*, catalogue de l'exposition, galerie Kaléidoscope, octobre 2019.

⁷ *The Exposed Color : Pink*, Museumsberg, Flensburg, 2006 et Chinnretsukan Gallery of Tokyo, National University of Fine Arts and Music, Tokyo/Japan, commissaire Barbara Nemitz ; *50 nuances de rose*, 2011, au 59 Rivoli, Paris, commissaire Kevin Bideaux.

PEINDRE LA VIANDE, PEINDRE L'HOMME QUI SOUFFRE

Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Seuil, Paris, 2002.

« Pitié pour la viande ! Il n'y a pas de doute, la viande est l'objet le plus haut de la pitié de Bacon, son seul objet de pitié, sa pitié d'Anglo-Irlandais. Et sur ce point, c'est comme pour Soutine, avec son immense pitié de Juif. La viande n'est pas une chair morte, elle a gardé toutes les souffrances et pris sur soi toutes les couleurs de la chair vive. Tant de douleur convulsive et de vulnérabilité, mais aussi d'invention charmante, de couleur et d'acrobatie. Bacon ne dit pas "pitié pour les bêtes" mais plutôt tout homme qui souffre est de la viande. La viande est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité, elle est ce "fait", cet état même où le peintre s'identifie aux objets de son horreur ou de sa compassion. Le peintre est boucher certes, mais il est dans cette boucherie comme dans une église, avec la viande pour Crucifié ("peinture" de 1946). C'est seulement dans les boucheries que Bacon est un peintre religieux. »

À cette époque, grâce aux progrès de l'industrie chimique et à un accès sans précédent aux colorants de synthèse, le rose opère dans la vie quotidienne une poussée symbolisée par la naissance, en 1959, de la poupée Barbie. Les chanteuses yéyé voient « la vie en rose bonbon »¹². Et la publicité promet un monde « tout beau, tout rose », telle une injonction au bonheur dans la consommation.

À l'instar de Fernand Teyssier (p.53), les artistes « pop » se sont amusés avec cette esthétique.

L'objet et le vêtement roses reviendront en force dans l'art trente ans plus tard sous de nouvelles formes et avec de nouvelles dimensions : installations de Joël Hubaut dédiées au « lavage de cerveau à l'eau de rose »¹³; apparitions du couple Eva & Adèle interrogeant les rapports de la société à la question gay et lesbienne ; films *Cremaster* de Matthew Barney ; traductions plastiques chez Louise Bourgeois et Sylvie Fleury de leur expérience féminine intime ou sociale.

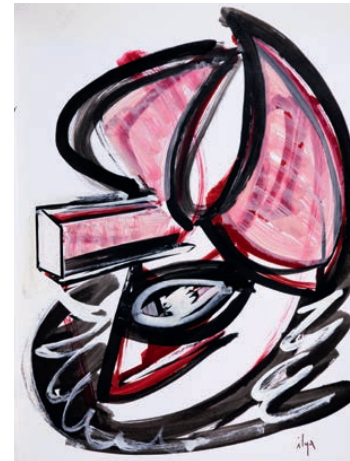
LA CARNATION OU L'ART DE DONNER VIE

Peut-être faut-il voir dans les œuvres de la Nouvelle figuration une sorte d'évidence du rose. Après tout, cette tendance artistique n'a-t-elle pas pour objectif de remettre l'humain au centre du tableau ? Il semble donc bien naturel d'y voir des corps et des visages peints de rose.

Michel Pastoureau nous alerte sur cette évidence... qui n'en est pas une : « L'homme occidental dit "blanc" n'a pas la peau rose »¹⁴ ! Et la carnation, c'est-à-dire la coloration censée restituer l'apparence de la chair, est différente selon les époques, même en s'en tenant à la seule peinture européenne : du marron au vert olive, du jaune doré au gris, en passant par le blanc, sans parler des visages multicolores de l'art moderne.

En soulevant corrélativement la question de la peau et de la chair en peinture, et celle des usages et des significations du rose en art, c'est toute une dialectique qui s'enclenche.

On pense bien sûr aux interrogations de Georges Didi-Huberman, dans son ouvrage *La peinture*



Ilya Grinberg, *Liquide amniotique*, 2016.



Ilya Grinberg, *Séance de psychanalyse*, 2016.

*incarnée*¹⁵, tant sur l'art de faire palpiter la vie dans le « corps » du tableau que sur le mot « incarnat », longtemps employé pour désigner la couleur rose. « *In*, est-ce dedans, est-ce dessus ? Et la *carne*, la chair, n'est-ce pas ce qui désigne en tout cas le sanglant absolu, l'informe, l'intérieur du corps, par opposition à sa blanche surface ? ». Entre surface et profondeur, l'incarnat, « ce coloris par excellence », cache et révèle, impose et suggère.

On pense aussi à la formule percutante d'un autre philosophe, Gilles Deleuze, à propos de Francis Bacon : « Pitié pour la viande ! » (voir encadré). Mais on n'adoptera pas le terme de « boucher » au sujet des peintres ici exposés. Malgré les humains et les lapins écorchés de Jacques Grinberg, les jambons et les viscères de Fernand Teyssier, les cochons prêts à bouillir et les organes arrachés de Tereza Lochmann, il n'y a boucherie ni pour les artistes, ni pour le spectateur.

Tout est bien vivant, tout est bien *animé*.

Le petit bonhomme de Teyssier – d'un rose rachitique – ne s'arrête pas de brailler et de plastronner (p.41).

Même le gris du « suaire » d'Ilya Grinberg ne parvient pas à anéantir la résistance d'une pulsation rosée (p.89). Son personnage en « état second » (p.93) continue de vibrer sous l'effet d'un simple éclat de rose posé sur son épaule. Et chez son « vieux juif » (ci-contre) les os ne sont pas encore blancs. De la chair et du sang : la vie y persiste.

De même qu'elle persiste lorsque les chamans à la *figure-colonne vertébrale*¹⁶ de Jacques Grinberg communiquent avec les êtres morts (pp.24 et 25).

C'est alors que le rose de l'intimité et des non-dits offre à voir une « séance de psychanalyse », entre le père et le fils – Jacques Grinberg/Ilya Grinberg – tous deux peintres. Les cornes du bébé dans son « liquide amniotique » (ci-contre) se font voiles de bateau prenant le vent, et emportant avec elles un *visage-nef*. Celles du vieux, tels des bois de cervidé, ont connu de nombreuses mues. L'*âge mûr* est le fruit de *métamorphoses* qui laissent là des restes. *Les restes de la famille*¹⁷. Que la génération suivante recueille ou refuse.

ENTRE NORMES SOCIALES ET SENTIMENTS DE L'ARTISTE

Comme toutes les couleurs, le rose est ambivalent.

Dans l'imaginaire occidental de cette couleur, connotations et significations, positives ou négatives, se sont empilées avec le temps. Les

12 France Gall, *Poupée de cire, poupée de son*, 1965, (S. Gainsbourg).

13 Joël Hubaut, texte à propos du *Psychom-clom* épidémik pour le Musée des Abattoirs de Toulouse, 2000 : http://joelhubaut.juuart.com/clom_txt_psychom.html

14 Cf. entretien page 8.

15 Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Éditions de Minuit, Paris, 1985.

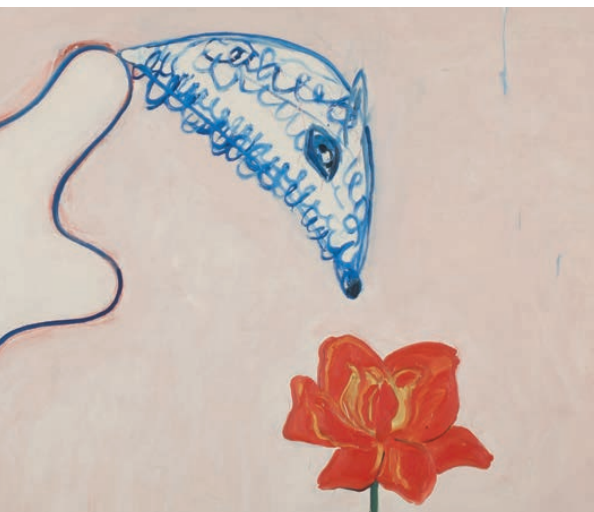
16 Voyageant au Mexique vers 1974, Jacques Grinberg s'est probablement inspiré des objets zapotèques en forme de colonne vertébrale.

17 *Les restes de la famille*, titre d'un recueil de dessins de Jacques Grinberg daté de 1972.

artistes les suivent ou s'y opposent, s'y conforment ou les détournent, les renversent ou les amalgament à d'autres symboliques chromatiques.

Selon l'historien de l'art Georges Roque, « la perception des couleurs est bien une activité culturelle, collective et historique »¹⁸, mais « tout peintre possède un système chromatique minimal » qui lui est propre, conscient ou inconscient, émotionnel ou cognitif, et qui organise tant sa perception des couleurs que sa façon de la (re) produire dans ses œuvres. En définitive, dans les œuvres, aspects collectifs et aspects individuels se conjuguent.

Maternité. Jacques Grinberg la place sous le signe du drame pasolinien (p.28). Fernand Teyssier rappelle qu'elle est sous le « contrôle » du bleu/blanc/rouge (p.61).



Jacques Grinberg, *L'animal qui sent la rose (ou La fleur)*, 1968, détail.

18 Georges Roque, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Gallimard, Paris, 2009.

Enfance et innocence. Dans la cour de récréation (p.97), les fillettes malicieuses de Tereza Lochmann, fascinées par les gesticulations des vers de terre, ont entrepris de les torturer.

Rose-Eros. Tandis que Fernand Teyssier désamorce le potentiel coquin des petites culottes, par la violence d'un « pain » en plein dans la face (p.49), Jacques Grinberg moque l'hypocrite pruderie des saintes-nitouches (p.23). Avec ses « nus caméras de surveillance », ce dernier crée aussi le malaise en plaçant cette couleur de l'intimité dans l'espace public (p.33).

Cœur, amour, kitsch. Maryan avait du cœur et on lui a volé. Celui de Tereza s'envole, le kitsch et l'humour soulevant ses petites ailes bleues (p.105). En revanche, l'optimisme d'un papier peint enjolivé de framboises et de cerises ne parvient pas à éviter la chute et le chaos (p.103).

Aurore sublime. Mao To Laï la contemple avec bonheur et la peint (p.79). Mais le rayonnement rose, de même que le nuage noir, est « étrange ». Pour le peintre, inquiet de la menace nucléaire, cette incandescence et ce corps désintégrés sont-ils ceux du 6 août 1945 ? Pour cet homme venu du Vietnam, ce rose ne devient-il pas orange, tel le redoutable « agent » ? Incertitude du moment, évanescence de la rose, instabilité du pastel se mêlent pour créer une atmosphère aussi ravissante que tragique.

Beauté de la fleur éphémère. Quentin Derouet, de même que Mao To Laï, exploite l'instabilité de son matériau : la rose. Rejouant et prolongeant à sa façon l'histoire de la confection des pigments par les artistes eux-mêmes, il puise directement à la source lexicale du rose une variété de teintes, fruits de processus souvent aléatoires : mauve, violet et lie-de-vin de la rose écrasée et macérée ;

bleu livide de la rose exposée au froid ; marron de la rose pourrissante ; noir de la rose brûlée. Tel le cinabre, pigment couleur de sang virant au noir lors du séchage¹⁹, les roses de Quentin Derouet, couleur-substance et couleur-symbole, incarnent un récit mélancolique, existentiel. Si certaines œuvres peuvent conforter le spectateur en attente de peintures d'un rose jeune et tonique²⁰, d'autres sont vouées à « vieillir », tournant progressivement au brun clair (p.110). L'analogie entre le destin inéluctable de la fleur, de l'épanouissement au flétrissement, et celui du tableau vivant est alors entière. Chronique d'une mort annoncée.

Bisounours. C'est ainsi que les pragmatiques d'aujourd'hui désignent ceux qui ont encore la naïveté d'avoir de l'espoir. Certes, Jacques Grinberg n'a pas grand-chose de commun avec ces petites peluches roses. Mais à la fin de sa vie (pp.38 et 39), comme en 1968 (p.14), il affiche la fleur qu'il a dans le cœur, même lorsqu'elle est « pierre de la terre » teintée du sang des poètes²¹.

« UNE COULEUR NE VIENT JAMAIS SEULE »

Une dernière référence à Michel Pastoureau et à Matisse s'impose. « La couleur ne vient jamais seule »²², nous dit l'historien. « Ce qui compte le plus dans la couleur, ce sont les rapports »²³, nous dit l'artiste. Van Gogh quant à lui, dans sa célèbre lettre à propos de sa toile *Café de nuit*, évoque un véritable « combat » entre couleurs : « J'ai cherché à exprimer avec le rouge et le vert les terribles

passions humaines. La salle est rouge sang et jaune sourd, un billard vert au milieu, 4 lampes jaune citron à rayonnement orangé et vert. C'est partout un combat et une antithèse des verts et des rouges les plus différents »²⁴.

Dans les décennies suivantes, de nombreux artistes de l'avant-garde mèneront un travail, à ambition universelle, de théorisation des couleurs et des rapports entre elles.

À la fois bénéficiaires de cet héritage et maîtres de leurs propres choix, les peintres ici exposés sont bien conscients des forces colorées qu'ils emploient et qu'ils ordonnent pour transposer en peinture leurs émotions et leurs pensées.

Ils ne discourent pas, mais des concordances et des récurrences se dégagent : les fonds noirs, pleins et immobiles, facteurs de dramatisation, et qui assument peut-être, face à la figure périssable, « une signification symbolique, celle du temps éternel »²⁵ comme chez Bacon ; les accessoires gris métallique (bandeau, chapeau, veste, caméra) qui s'articulent à des corps robotisés ; les combinaisons vert/rouge chez Maryan et Teyssier, etc.

Dans les dernières œuvres de Jacques Grinberg, les interactions brutales entre couleurs vives et saturées (pp.30 à 35) jouent à plein régime pour transcrire les contradictions des *temps modernes*.

M.D

19 *Traité de la peinture* de C. Cennini, 1437, cité par Georges Didi-Huberman, op.cit.

20 Série *Yiliang*, qui n'est pas présentée dans l'exposition.

21 À propos d'Orphée, « À la fin n'entendant plus le poète, les pierres se sont teintées de son sang », Ovide, les *Métamorphoses*, extrait cité par Georges

Didi-Huberman, op.cit.

22 Cf. entretien page 6.

23 Henri Matisse, op.cit.

24 Lettre n°676, transcription et traduction du Musée Van Gogh d'Amsterdam, sur le site <http://www.vangoghletters.org/>

25 Deleuze, op.cit.