

L'Art et les artistes

| L'Art et les artistes. 1905-1939.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

[CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisationcommerciale@bnf.fr.



Phot. E. Druet.

PAUL GAUGUIN — PETIT BERGER BRETON

PAUL GAUGUIN

GAUGUIN naquit de l'Impressionnisme et son art marque la première réaction contre l'Impressionnisme, c'est-à-dire que, parti à la suite de Manet, de Claude Monet, de Pissarro, à la recherche de la lumière, il bifurqua assez vite vers la composition et chercha le modelé par d'autres moyens que les maîtres qu'il avait d'abord préférés.

Pour plusieurs raisons. S'il est peintre né, il est aussi sculpteur né et la ligne ne perd jamais pour lui son importance.

Aussi, c'est un inquiet. Il est quelque peu littérateur. Il ne lui manque même pour être écrivain qu'une attention au style, à la forme.

Cette possibilité d'écrire, cette perception de l'idée contribuent à l'attirer vers une affirmation d'originalité, l'amènent à chercher à ses efforts d'art un terrain personnel, un timbre d'originalité.

Les premiers grands impressionnistes possèdent chacun une originalité particulière. Ils sont profondément différents. On peut leur assigner le même point de départ, mais surtout, comme il se produit dans toutes les écoles nouvelles, sur un ensemble de négations, sur un besoin de faire neuf, c'est-à-dire sur une fatigue du beau antérieur et des conventions dominantes. Admettons une unité technique, une volonté commune de réaliser la lumière par le mélange optique

L'ART ET LES ARTISTES



Phot. E. Druet.

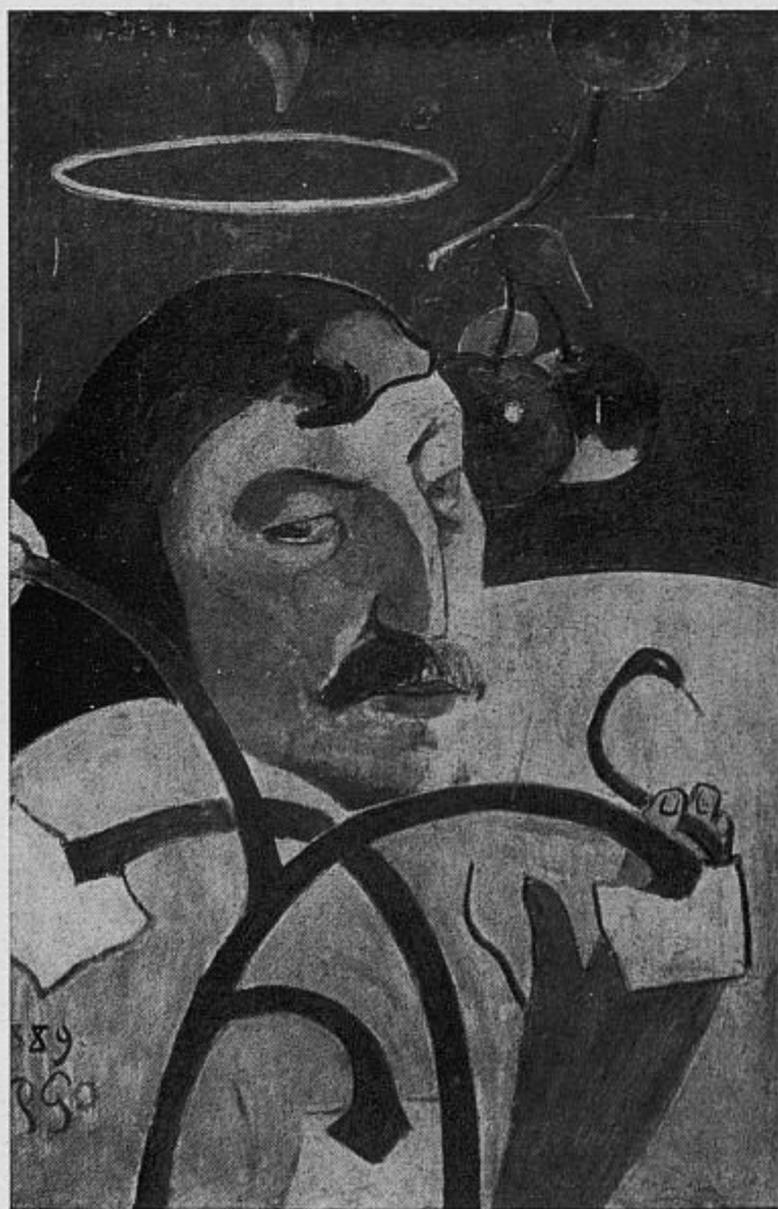
PORTRAIT DE LA MÈRE DE L'ARTISTE

Se déranger, pour faire le tour de la meule du fond, quel contraste avec l'esquisse rapide des apparences immédiates, avec ce clichage expéditif de sensations brèves, où ses adversaires voulaient enclorre l'impressionnisme! Pissarro arrivera à professer que le motif n'est rien, que le peintre peut placer son chevalet à n'importe quel coude de route, et que toute la beauté de la nature viendra l'entourer. Si ce fut l'avis de Gauguin, ou à peu près, au début de sa carrière de peintre, c'est l'idée dont, au cours de son développement, il s'écartera le plus vite et pour se mettre avec elle en formelle opposition. Il jugeait d'ailleurs que l'art de Pissarro avait subi des fluctuations. Ce qui n'apparaît pas tout à fait exact. L'art de Pissarro s'est développé sur lui-même et avec calme, à la recherche de la traduction des coins de ville et des ports populeux, des étendues d'herbages verts alternant avec des recherches de modèles de personnages, (comme dans les cueillettes) qui, métier à part, ne sont pas si loin qu'on pourrait le penser au premier abord, et sauf esthétique du sujet, des réalisations de la

des couleurs. Ils diviseront les tons sur la toile. C'est l'œil du spectateur qui les réalisera.

Leur tremplin de départ n'est point le même. Manet tient de Velasquez et ne méconnaît point Courbet, ni Couture. Degas a regardé passionnément Chassériau.

La dilection première de Gauguin va à Camille Pissarro. Pissarro, aux débuts, subit l'influence de Corot, comme Sisley. Pissarro a regardé aussi avec une profonde attention les figures de Millet. Mais le tempérament personnel fait son œuvre en même temps que le désir et le besoin de transcrire toute la vibration de la lumière. Pissarro a une conception spéciale du motif, qu'il veut accepter de la nature tel quel, sans arrangement, sans composition. Le fond du tableau n'est pas pour faire valoir le premier plan. Au contraire la plupart de ses tableaux s'élevaient vers la conquête détaillée de l'horizon, jusque vers la fin de la visibilité. « Si loin que soit la meule de foin, là-bas sur le coteau, Pissarro sait se déranger, en faire le tour, l'examiner » dit Gauguin dans *les Racontars d'un rapin*, titre modeste d'un beau chapitre de critique d'art fondamentale, écrit en 1902, en Polynésie, et analysé par M. de Rotonchamp, dans son beau livre sur Gauguin.



PORTRAIT CHARGE DE GAUGUIN, PAR LUI-MÊME

PAUL GAUGUIN

maturité de Gauguin. La seule fluctuation appréciable, c'est le passage de Pissarro par la division du ton, par le néo-impressionnisme, méthode à laquelle il terminera par renoncer, ou plutôt qu'il atténuera dans ses dernières œuvres.

Le Pissarro qui conquiert toute l'admiration de Gauguin, c'était celui de la *Sente du chou*, des carrés de légumes d'Osny, des jardins devant la maisonnette de campagne, qui succéda au Pissarro corotiste de Louveciennes. C'est surtout celui-là que Gauguin considérait comme un de ses maîtres, et il l'affirme encore avec une amicale énergie dans ses notes de 1902.

Mais il y eut une autre influence qui agit profondément sur le Gauguin des débuts, influence plus proche, plus camarade, d'un artiste plus jeune que Pissarro, nouveau venu comme Gauguin au groupe impressionniste, venu un peu plus tôt que lui, Guillaumin.

On a dit longtemps, quand on énumérait le groupe et les sous-groupes impressionnistes, les nuances du groupe (il y en avait beaucoup), Guillaumin et Gauguin, comme on a dit aussi plus tard Seurat et Signac,



Phot. E. Druet.

PORTRAIT DE GAUGUIN PEIGNANT, PAR LUI-MÊME
(Dédicace à Charles Morice)



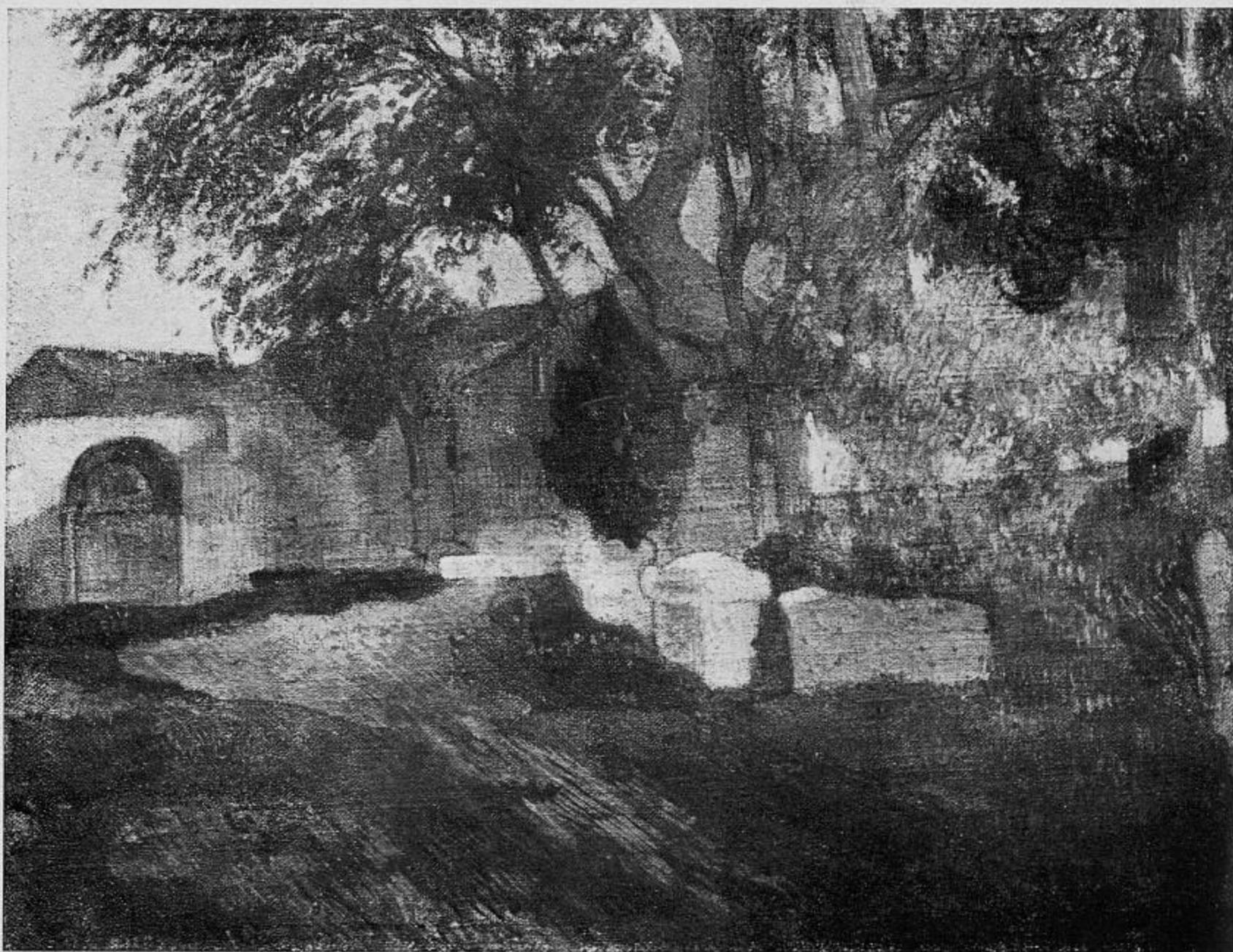
Phot. E. Druet.

PROFIL DE GAUGUIN, PAR LUI-MÊME
(Dessin trouvé dans les balayures de sa case après sa mort)

appareillage de noms désignant, dans leur à-propos, une certaine affinité de vision, des ambitions communes, une admiration réciproque, une camaraderie effective, des conseils donnés et acceptés.

Si les premiers paysages de Gauguin débutant relèvent de Pissarro, les toiles qui constituent sa participation à l'exposition de la rue des Pyramides, en 1880, offrent un cousinage avec celles de Guillaumin, dont il a étudié la touche alors violente, les harmonies contrastées et sobres et le tracé rude, comme à coup de pouce, des miroitements de Seines ou des ombres bleues des intérieurs.

Gauguin est représenté depuis 1880 dans ces expositions de l'impressionnisme que Degas logeait dans de belles rues du centre de Paris en de spacieux appartements provisoirement vides, entre un emménagement et un déménagement. Sans doute trouvait-il plaisir à ce nomadisme qui narguait si bien les installations permanentes, au Palais de l'Industrie, d'un art chancelant. Cela ne l'empêchait pas de savourer l'idée de créer un jour un musée moderne, qui ne contiendrait que de belles œuvres modernes, les chefs-d'œuvre de l'impressionnisme, puisque l'étiquette était acceptée, celle de luminisme n'ayant



Phot. Durand-Ruel.

L'ALLÉE DES ALISCAMPS, A ARLES (1888)

point fait fortune. En attendant, on campait. A chaque exposition, il y avait quelques noms de moins et quelques noms de plus. En 1886, à l'exposition de la rue Laffitte, la dernière du genre, ont disparu Lebourg, Lewis-Brown, Vidal et Lucien Pissarro; Seurat et Signac sont conviés. Le groupe admire Puvis qui ne le rallie pas, et s'associe comme idéaliste Odilon Redon pour ses lithographies. De plus, Pissarro fait aménager un petit coin pour Ernest Serret dont il aime les scènes enfantines et qu'il prône comme un grand et honnête dessinateur.

A côté de Degas et de Pissarro (Monet fait bande à part et Renoir et Raffaelli) jamais les impressionnistes ne peuvent exposer tous ensemble et frapper tous ensemble le grand coup qui eût démontré la force de chacun et la diversité de l'école, de Degas à Berthe Morizot, à Guillaumin, à Zandomenghi.

Gauguin présentait des natures mortes, des aspects de Rouen et surtout des paysages de Bretagne. Sculpteur, il s'affirme par un beau

bas-relief en bois, couleur bois naturel, une femme nue, la main aux cheveux, assise devant un paysage sommairement indiqué, œuvre savoureuse dans son calme et son énergie, dont la présence indiquait le faire presque de sculpteur, qui donnait à la peinture de Gauguin, en revanche d'un manque d'éclat parmi tant de toiles frémissantes d'autres peintres, un caractère de rare solidité. Les tons sont peu distants les uns des autres, de là, en ses tableaux, cette harmonie sourde, dit Félix-Fénéon. L'opinion n'était pas justesse, si on la considère comme un peu influencée par les belles pyrotechnies voisines.

Ces toiles étaient l'aboutissement de la première période de Gauguin, toiles qu'on pourrait qualifier de toiles d'apprentissage si, dès 1880, l'exécution n'en était déjà si sûre et si forte.

En 1881, un nu avait mis Gauguin hors de pair, en même temps que sa figurine en bois polychromé, *Dame en promenade* et un médaillon, *la Chanteuse* (plâtre peint), signi-



Phot. Bernheim-Jeune.

LES BAIGNEURS A PONT-AVEN

fiaient déjà ses préoccupations et ses aptitudes de sculpteur. Le modernisme de son exécution intéressait ainsi que sa variété de dons.

Les impressionnistes voulaient-ils à ce moment réagir en exposant des sculptures, des statuettes de femmes, contre la banale accusation qui leur était adressée de n'être que des ébaucheurs de paysages? Cette année-là Degas exposait sa petite danseuse de cire.

Il n'est point sans intérêt de souligner, dans les éloges qui accueillirent le nu de Gauguin, l'alliance qui se contractait alors, suite des campagnes de Zola en faveur de Manet, entre les impressionnistes inclinés au vérisme pictural et les naturalistes qui habillaient de vérisme leur fondamental romantisme littéraire : Huysmans esquisse un parallèle entre la *Femme au perroquet* de Courbet et le *Nu* de Gauguin. Le nu de Courbet, si le peintre n'avait placé au pied

du lit une moderne crinoline, pouvait aussi bien être considérée comme une naïade ou une nymphe. « Ce n'est que par une supercherie de détail que cette femme a pu être considérée comme une femme moderne ».

Tandis que chez Gauguin apparaît une véritable étude de la chair : « Quelle vérité dans toutes ces parties du corps, dans ce ventre un peu gros tombant sur les cuisses, dans ces rides courant au-dessous de la gorge qui balle, cerclée de bistre, dans ces attaches des genoux un peu anguleux, dans cette saillie du poignet plié sur la chemise. » Et Huysmans, après avoir flétri les peintres qui trempent la peau féminine dans une cuve de rose, puis la repassent au fer tiède, énonçait que seul Rembrandt avait peint de vrais nus et que Gauguin avait, le premier depuis des années, tenté de représenter la femme de nos jours. Il le louait de ne s'être servi que d'un seul

L'ART ET LES ARTISTES

modèle, tandis que les salonniers réunissent le bras de l'une, la tête de l'autre au ventre d'une troisième, à la sauce de musée. Cette exposition de Gauguin avait eu un beau succès qu'il ne retrouva qu'en 1886. Et tout de même on apercevait en 1886 qu'il était un peu gêné aux entournures. Il n'avait pas encore délimité son terrain propre.

*
* *

C'est à ce moment de l'exposition de 1886

l'impressionnisme, un tournant; c'était, à la suite de l'apparition de Georges Seurat et de sa présentation de la nouvelle technique du pointillisme, un mouvement d'opinions diverses parmi les vétérans du groupe. Il n'est jamais agréable à des gens qui ont peiné pour arriver à une certaine vérité neuve, de la voir contester par ceux qui viennent après eux et d'eux; c'est un sentiment naturel. Après un dur combat, la vie semble à refaire. Seurat avait beau donner ses autorités et déclarer



Phot. Librairie de France.

PETIT BRETON A L'OIE

que je vis pour la première fois Gauguin : il paraissait grand, vêtu d'un costume gris très simple, un feutre quelconque étroit et cabossé, le regard acéré, très franc, parfois inquiet, surtout lorsqu'il regardait une peinture et ses peintures notamment, une grande simplicité de ton, une affleurante passion de vérité. Mon amitié avec Pissarro avait rapproché les distances entre Gauguin, qui gardait à Pissarro toute sa dilection, et moi, mais il n'y avait dans son caractère nulle affectation.

Il y avait à ce moment dans l'histoire de

que la touche en virgules de Renoir dans le portrait de Mme Gustave Charpentier l'avait amené et devait amener à la division du ton, dont la nécessité ressortait de travaux scientifiques récents (Rood, etc.), ce n'était pas moins un changement profond, une modification radicale de l'aspect du tableau. De plus, il y avait incontestablement une réaction contre l'apparent aspect d'ébauches brillantes de quelques toiles impressionnistes. En sus, en plus du jeu des harmonies colorées, Seurat apportait, conséquence de sa

PAUL GAUGUIN

rare puissance de dessin, une volonté de construction qu'il poussait jusqu'au hiératisme. Il y avait une différence avec l'esthétique vériste de Degas regardant la rue et les passants de Paris, et les danseuses avec le souci de fixer l'aspect instantané de la réalité pour bien donner le caractère. Seurat, très accueilli lorsqu'il montra son premier grand tableau la *Baignade*, devait à cette

De fait, à ce moment, on croyait dans l'impressionnisme à une vérité picturale absolue que chacun se flattait d'avoir trouvée. C'est cette croyance à une vérité absolue du métier, à la nécessité d'une seule façon de peindre, qui avait créé les tiraillements sourds qui frémissaient entre Manet et Degas.

Camille Pissarro avait donc défendu la technique de Seurat et fait admettre l'urgence



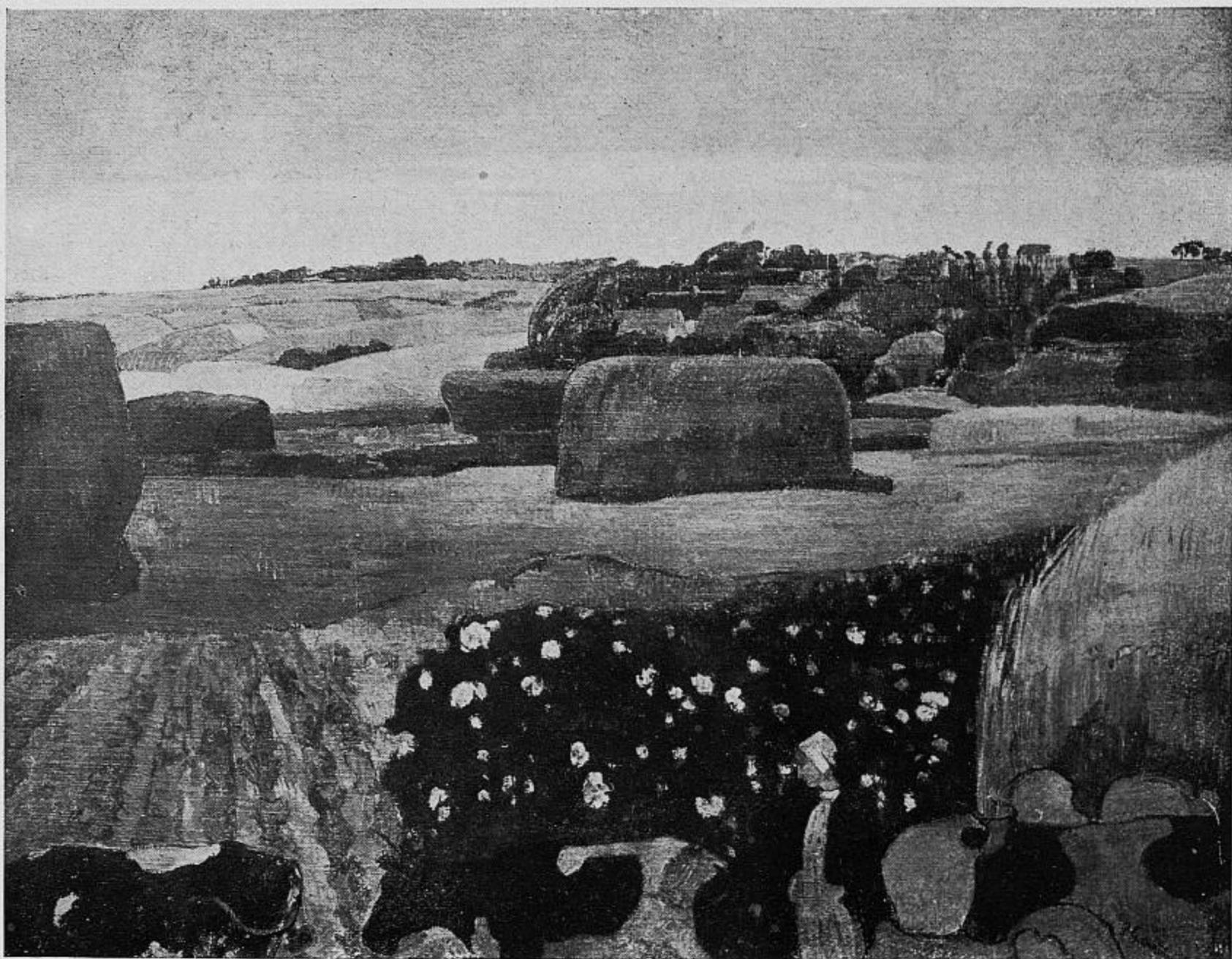
Phot. Bernheim-Jeune.

LA RIVIÈRE BLANCHE (BRETAGNE)

belle œuvre, traitée en larges touches, dans un pittoresque tout moderne, dans un faire très particulier mais conforme aux usages précédents de l'impressionnisme, la sympathie que rencontra son effort de la Grande-Jatte, au moins chez Degas et ses amis. Degas ne croyait ni à la valeur ni à l'utilité du procédé pointilliste, mais Pissarro, qui portait à Degas des sentiments d'amitié déférente, de la nuance de ceux qui unissaient à lui Gauguin, avait été frappé d'enthousiasme et déclarait la vérité picturale inventée.

et la justice de la présence de Seurat et de Signac à l'exposition de la rue Laffitte; même il avait adopté pour ses propres œuvres la technique de Seurat, ce qui levait toute opposition. Il y avait bien assez de dissensions, d'absences glorieuses : Monet, Renoir, Sisley; on ne pouvait renoncer à Pissarro.

Dans le succès de l'exposition, les néo-impressionnistes eurent belle part, éloges et blâmes. On les traita de confettistes, mais on en parla et au vrai, de par leur talent, et de par la nouveauté d'aspect de leurs œuvres,



Phot. E. Druet.

LE CHAMP DE POMMES DE TERRE (BRETAGNE)

cette exposition de la rue Laffitte devint vraiment leur exposition.

Quand Pissarro eut l'idée de fêter le succès de l'exposition par un petit banquet où seraient conviés quelques critiques amis, Degas éluda, et c'eût été une réunion purement de néo-impressionnistes, si Gauguin n'y eût assisté. Il prenait parti dans le clan un peu brouillé par l'exposition et la nouvelle technique. Ce n'était point adhérer à cette technique, mais certainement la formule l'intéressait, l'attirait, le repoussait sur un point, l'attirait par un autre côté.

La formule d'irradiation lumineuse, en clarté solaire plus vive, qu'apportait Seurat ne cadrait point avec les recherches d'harmonies colorées de Gauguin, orientées dès lors (paysages de Bretagne) vers des colorations nourries, profondes, présentées en masses dégradées. Il cherchait une sorte de vibration du tableau en une solidité et une beauté d'harmonies analogues à celle du tapis d'Orient.

Déjà, Seurat, alors que Gauguin était hors Paris, m'avait parlé de ce que l'on appelait, dans l'impressionnisme, le *papier* de Gauguin. On ne savait désigner autrement ce texte. Longtemps Gauguin le porta dans sa poche et le montrait parfois à ses amis; c'était certainement la traduction de quelque texte oriental relatif à la distribution des teintes dans la fabrication des tapis d'Orient; sans doute ce texte est-il à la base de la curieuse note de Gauguin sur l'esthétique du professeur Mani-Vehni-Zunbul-Zadi, qui occupe les pages 247 à 250 du livre de M. de Rotonchamp. Gauguin était donc appelé vers une tout autre conception de l'harmonie du tableau.

Mais il trouvait dans l'art de Seurat et les recherches de modelé et l'involontaire hiératisation des figures à laquelle arrivait Seurat, des échos certains de ses propres préoccupations, et il manifesta une vive sympathie aux néo-impressionnistes qui

PAUL GAUGUIN



Phot. E. Druet.

LA BERGÈRE (BRETAGNE)

d'ailleurs appréciaient sa puissance décorative.

C'est, je crois, Gauguin qui avait choisi le lieu du repas, soit le Château-Rouge, en haut de Belleville. C'était un samedi, jour de festins corporatifs et de nocés; ce serait pittoresque! Ce point admis, Camille Pissarro désira qu'on arrivât au Château-Rouge tous ensemble et il en indiquait le moyen. Un omnibus, un seul, portait au Lac St-Fargeau, un vieil omnibus à impériale où on montait par des étriers accrochés à des tringles; cela partait du Square des Arts-et-Métiers. On convint de prendre, ensemble, un de ces véhicules et on arriva aux Arts-et-Métiers, de tous les coins de Paris, Montmartre, Quartier Latin, Vaugirard, sauf Pissarro et son fils Lucien qui habitaient, si je me souviens bien, rue Paradis-Poissonnière. On occupa l'impériale et Gauguin y fut très gai. Le dîner fut très

amusant, le dessert égayé des feux de Bengale que les gens des nocés allumaient dans les bosquets. C'était une manière d'Arcadie parisienne, bien dans l'esthétique impressionniste, avec autour de nous, pendant le long café et le pousse-café, le passage et le frôlis de couples de petits amoureux, mariés, garçons et demoiselles d'honneur, fillettes qui s'émerveillaient de la longue barbe blanche et de la belle figure de Père éternel de Camille Pissarro. Puis on reprit le véhicule et on s'égaila dans les cafés des grands boulevards. Naturellement, on causa esthétique et surtout peinture. Le pointillisme allait conquérir le monde. Gauguin se réservait; il annonçait à Pissarro des projets de voyages longs et lointains. L'impression discernable des propos de Gauguin, des brèves phrases jaillissant de sa méditation, était qu'il ne croyait pas la vérité picturale absolue trouvée et qu'il y avait

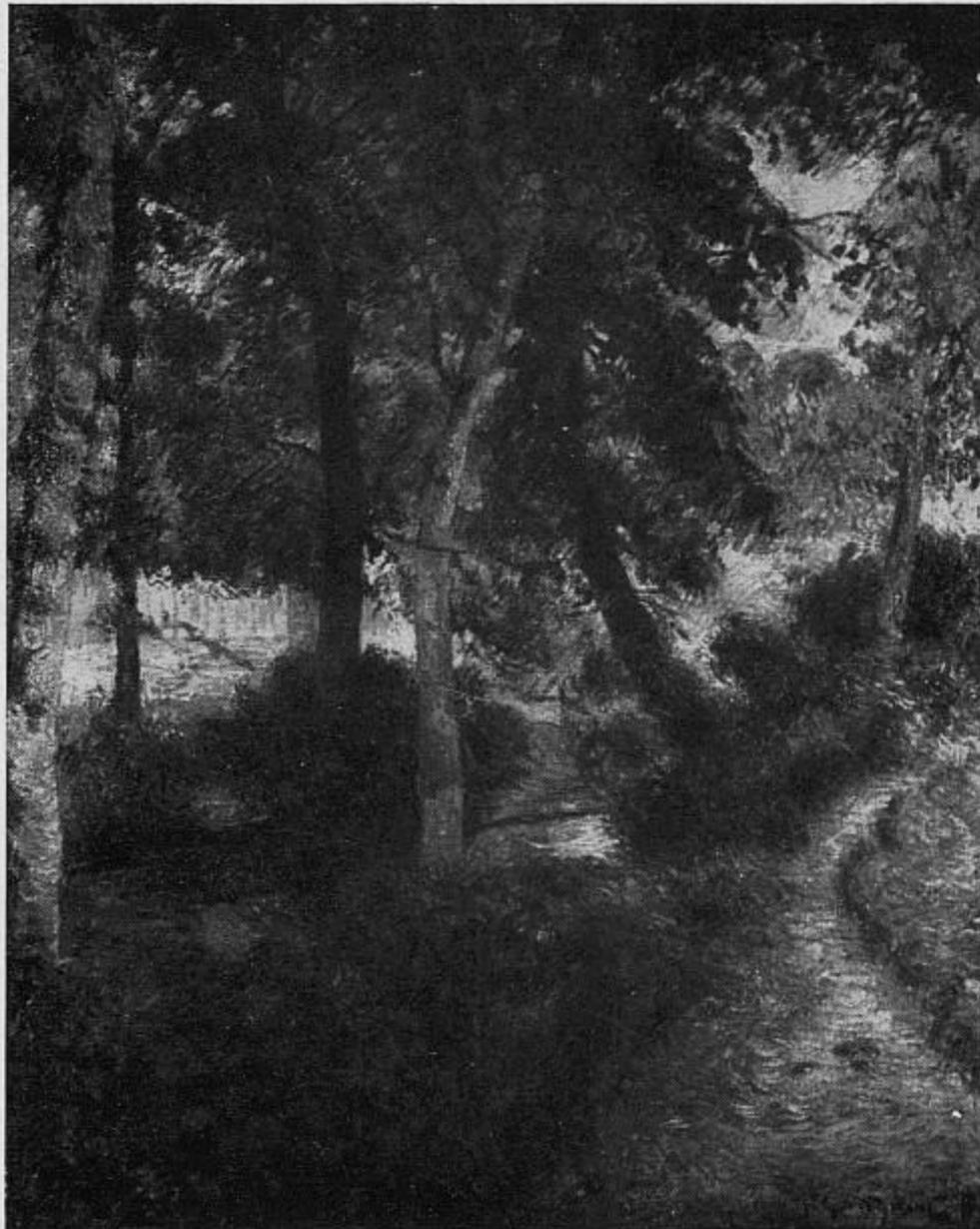
L'ART ET LES ARTISTES

place pour d'autres recherches. Il était certainement inquiet, soucieux d'originalité propre à découvrir en lui-même.

* *

Il était inquiet par raisonnement, par tempérament, et, on pourrait le supposer, par atavisme. C'est de fond de nature un primitif; de fait, un autodidacte instruit. Son

forme à sa joie et à son admiration? Il a écrit quelque part (dans la relation de ses difficultés avec Van Gogh) : « Je n'ai jamais eu les facultés cérébrales que les autres, sans tourment, trouvent au bout de leur pinceau. Ceux-là débarquent du chemin de fer, prennent leur palette et en rien de temps vous campent un effet de soleil. Quand c'est sec, cela va au Luxembourg et c'est signé Carolus



Coll. Mahmoud bey Khalil.

PAYSAGE (BRETAGNE)

passé le disposait à de longues songeries. S'il est parti, comme on l'a dit, vers les îles lointaines, parce qu'il croyait qu'on vit pour très peu d'argent dans les colonies, il est très admissible que son passé de marin y est pour davantage, avec la nostalgie des sites plus chauds et des terres plus colorées. Un seul voyage, et interrompu, a doré de soleil l'art d'un Baudelaire, qui ne pouvait trouver dans des périples que de rares éléments pour son art. Or, que ne pouvait donner à Gauguin la vie dans des pays neufs, pays dont il avait subi le charme, jeune, sans pouvoir donner

Duran; je n'admire pas le tableau, j'admire l'homme, lui si sûr, si tranquille; moi si incertain, si inquiet! » Il semble dire là qu'il n'aime point se dépayser. Mais, en retournant aux pays tropicaux, il ne s'expatriait pas absolument; au fond, il se rapatriait, il allait retrouver des souvenirs, des impressions d'enfance et de jeunesse. Il remontait à son atavisme.

* *

Paul Gauguin est né à Paris, le 7 juin 1848, d'un père qui écrivait dans la presse répu-

PAUL GAUGUIN

blicaine du temps et d'une mère dont la mère, Flora Tristan (1), avait été femme de lettres, Saint-Simonienne, féministe, propagandiste par la parole, une sorte de Louise Michel ou de Séverine. « Les ouvriers de Bordeaux, dit M. de Rotonchamp, recueillirent entre eux, par souscription (quand elle mourut à Bordeaux), les fonds nécessaires pour lui ériger un modeste monument funèbre. » Ce qui prouve les qualités d'éloquence et de solidarité de la grand'mère de Gauguin. Flora Tristan était fille d'un colonel espagnol au service du Pérou, don Mariano Tristan y Moscoso, et

garé de la vindicte impériale et de la chasse aux républicains, il lui devenait impossible de gagner sa vie par sa plume, et l'exode fut décidé. Malheureusement, en vue de la Terre de Feu, Clovis Gauguin mourut de la rupture d'un anévrisme. Sa femme demeura quatre ans à Lima, dans sa famille qui fournit au Pérou un président, Etchenique. Il n'est pas sans intérêt de préciser les souvenirs d'enfance de Gauguin par une note de Gauguin lui-même. « Je vois encore notre petite négresse, celle qui doit, selon la règle, porter le petit tapis à l'église et sur lequel on prie;



App. au Docteur Francisco Llobet.

PAYSAGE (BRETAGNE)

d'une mère française. En 1818, elle avait épousé M. Chazal, dont elle se sépara trois ans après; dix-huit ans après, M. Chazal blessait grièvement sa femme dans un accès de jalousie et était condamné à vingt ans de baigne. L'héritage paternel que Flora Tristan avait essayé de recueillir au Pérou était nul, mais sa fille gardait au Pérou des relations que Clovis Gauguin, le père de Paul Gauguin, espéra utiliser, lorsqu'inquiet des suites que pouvait entraîner le coup d'Etat pour un collaborateur même modéré de Marrast, Bastide et Charras, il voulut émigrer au Pérou avec les siens. Son obscurité même l'eût-elle

je vois aussi notre domestique, le chinois, qui savait si bien repasser le linge. C'est lui d'ailleurs qui me retrouva dans une épicerie où j'étais en train de sucer de la canne à sucre, assis entre deux barils de mélasse, tandis que ma mère éplorée me faisait chercher de tous les côtés. J'ai toujours eu la lubie de ces fuites, car à Orléans, dès l'âge de neuf ans, j'eus l'idée de fuir dans la forêt de Bondy, avec un mouchoir rempli de sable au bout d'un bâton que je portais sur l'épaule. C'était une image qui m'avait séduit, représentant un voyageur avec son bâton et son paquet sur l'épaule.»

Involontairement on pense à Baudelaire et à ce qu'il dit (dans ses *Posthumes*), de sa curiosité et de son culte enfantin des images.

(1) Daniel Stern, dans son *Histoire de la Révolution de 1848*, parle du rôle et du caractère de Flora Tristan.

L'ART ET LES ARTISTES

Gauguin se souvient de sa mère, en costume de Liménienne, avec la mantille de soie couvrant un œil. En 1855, Madame Gauguin est rappelée en France, à Orléans, pour recueillir la succession de son beau-père. Elle y perd d'hériter de son grand-oncle, qui mourut à cent treize ans, au Pérou, mais elle avait pu commencer l'éducation de Paul Gauguin qui avait sept ans et ne parlait que l'espagnol.

Petit pensionnat, séminaire, puis lycée, et sans doute aussi lectures qui, d'accord avec les périples marins, décidèrent de la vocation de Gauguin. Il voulait être marin. L'École navale étant d'accès difficile, il passa pilotin sur un navire de commerce, puis marin de l'État jusqu'en 1870. Ce bref exposé est suffisant à faire admettre que Gauguin devait facilement se décider à de longs voyages, et qu'il n'y a point qu'une question économique dans sa décision d'aller chercher des thèmes nouveaux dans des pays picturalement inexplorés.

La prospérité de la famille, déjà entamée, fut détruite par l'incendie de Saint-Cloud où Mme Gauguin mère s'était fixée. Gauguin signale comme disparus des vases péruviens et surtout pas mal de figurines en argent massif tel qu'il sort de la mine. Il fallait songer à gagner sa vie. Gauguin entra à la Bourse, se maria et commença, en distraction du dimanche, à dessiner et peindre.

Ses biographes ne nous disent point si Gauguin enfant était déjà attiré vers le dessin. C'est sans doute qu'il ne le leur a pas dit. Peut-être amasse-t-il lentement ses notions d'art. Il avait pris des rudiments d'éducation technique auprès de son tuteur M. Arosa, doué

d'un certain talent de graveur. Mais encore, sans insister sur ce point davantage, l'atavisme devait le pousser à quelque création esthétique. Une grand'mère propagandiste au cœur généreux, un père républicain de 1848, au moment où le républicanisme, non technisé, était surtout une expansion d'idées généreuses, le croisement de races, et la vision dès l'enfance d'admirables paysages, le goût

passionné de l'image, tout cela aboutit à un phénomène de métier esthétique. Peut-être l'exemple du tuteur orientait-il Gauguin vers la plastique. Mais n'importe comment, il eût fait de l'art; dans ses notes, le tempérament de l'écrivain est évident. Sans doute son seul manque de patience scolaire fait que les charnières de ses phrases jouent mal, ce qui ne détruit point la finesse, la précision de couleur de ses images. Plus lettré, avec moins de sûreté native de l'œil et de la main, décidé à la littérature, c'eût pu être une manière de Rimbaud.

En 1875, Gauguin avait donné de la sculpture et en 1876 il était reçu au Salon

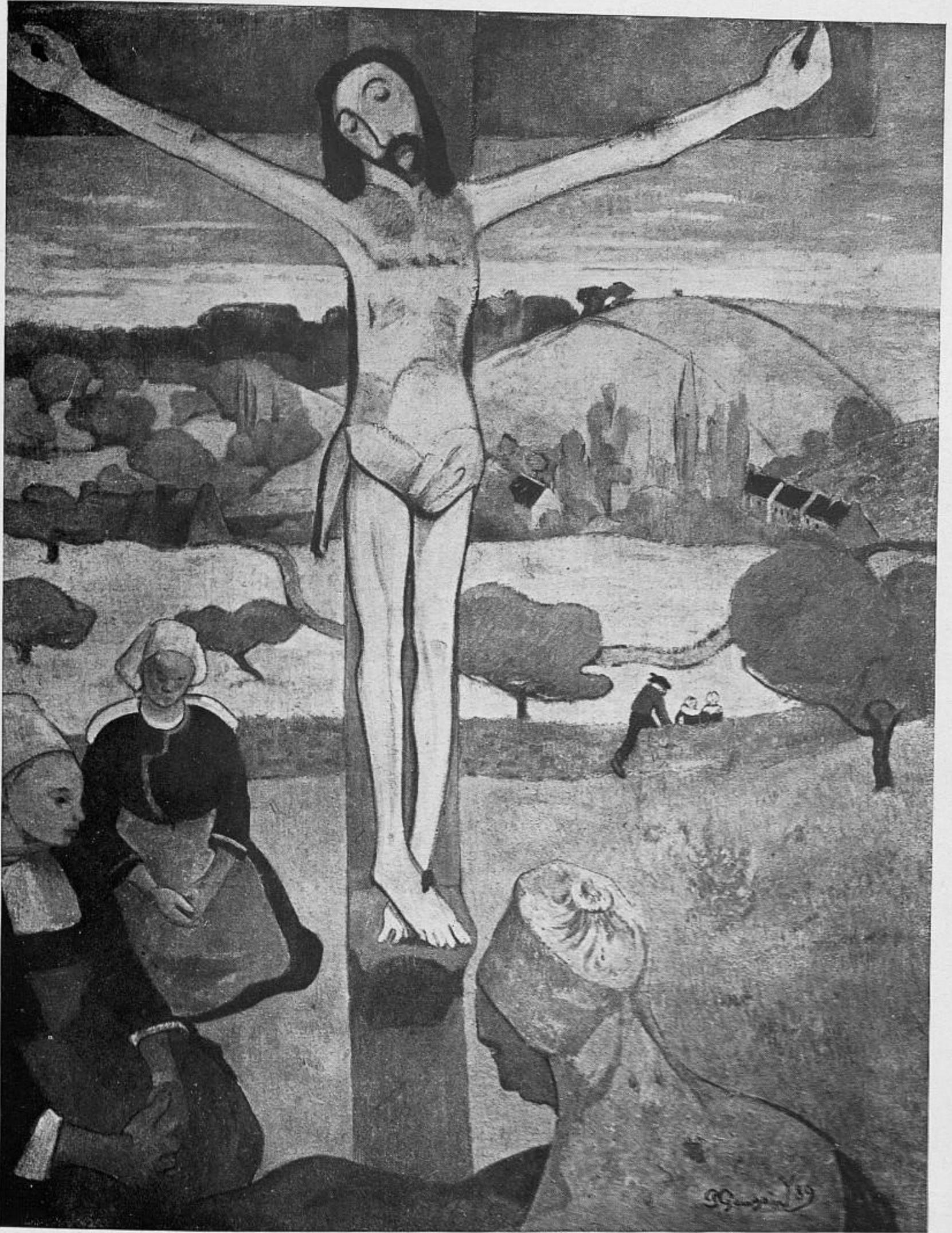
avec un paysage, soit qu'il ne sût pas encore son métier, ou que les jurés n'eussent point mis leurs lunettes. Il courut les marchands de tableaux ou amateurs, fut séduit par les beaux étalages de peinture nouvelle que montrait Durand-Ruel à ses vitrines de la rue des Petits-Champs, près la place Vendôme, entra, acheta et fit la connaissance des peintres et d'abord de Camille Pissarro, à qui il montra avec modestie un tableau de lui, puis de Manet qui l'encouragea fortement. Le dialogue est à citer. Gauguin dit à Manet : « Je ne suis qu'un amateur. — Que non ! répond Manet, il n'y a



Phot. Vizzavona.

VASES DE FLEURS

PAUL GAUGUIN



Phot. E. Druet.

LE CHRIST JAUNE (BRETAGNE)

L'ART ET LES ARTISTES



Phot. Bernheim-Jeune.

PORTRAIT DE FEMME

d'amateurs que ceux qui font de mauvaise peinture ». Il se composa une collection de Manet, de Renoir, de Monet, de Cézanne, Pissarro, Guillaumin, Sisley, Lewis-Brown, deux dessins de Daumier, le tout pour une quinzaine de mille francs, prélevés sur ses bénéfices d'employé de banque.

Il était fort bon employé, et, lui qui fit toujours si mal ses affaires ou plutôt ne les faisait pas du tout, bon calculateur et expert à des fonctions de liquidateur.

Mais ce n'était point un homme d'un tempérament aussi ardent qui pouvait doser sa vie et la partager entre la finance et la peinture. Ce n'était point du tout de son style d'être un peintre du dimanche. Il lâcha la Bourse pour se donner tout entier à son art. De ce jour commencèrent ses malheurs et naquit son génie. Il y perdit sa tranquillité. L'Art y a gagné un grand peintre.

Se faisait-il des illusions sur le sort qui l'attendait? C'est peu probable, puisqu'il avait acheté de la peinture. Il faut voir qu'il envisagea le problème d'une vie difficile, et se jeta dans l'avenir à corps perdu. Mais ce fut peut-être plus dur qu'il ne l'avait redouté. Le nombre des amateurs de l'impressionnisme était fort restreint et, parmi ce petit nombre,

il y avait des amateurs dévoués, mais pas d'amateurs riches, et leurs marchands n'avaient point de crédit auprès des bourgeois.

Gauguin travaillait avec de lourdes charges, une femme et cinq enfants. Un voyage à Copenhague, pays de sa femme, ne lui rendit point ce qu'il espérait; son talent n'y trouva pas accueil, Gauguin revint travailler à Paris, connut les pires détresses, en fut réduit aux métiers manuels, aux travaux d'occasion, à coller des affiches... et il était en possession de la notoriété. L'Exposition de 1886, qui avait été un succès d'art pour lui, ne lui rendit pas tout ce qu'il en était en droit d'attendre. Il put néanmoins partir pour les Antilles en 1887. Il s'arrêta à la Martinique.

Ce qu'il expose, à son retour en 1888, déçoit ses admirateurs et la critique; on s'attendait à des conquêtes nouvelles de la couleur, à des ensoleillements plus radieux et plus violents. Dans des tableaux aux ombres lourdes et chaudes, des formes apparaissaient violacées et noires. Il simplifiait les tons, les contrastait violemment. Pissarro le défendit et l'expliqua. Dans ces pays chauds les formes étant mangées de lumière, la nuance n'existait pas, il ne fallait donc pas songer à la rendre, mais pratiquer par oppositions violentes. Néanmoins ce n'était pas un succès; les rares amateurs



Phot. Bernheim-Jeune.

PORTRAIT D'HOMME

PAUL GAUGUIN

de Gauguin étaient déroutés. Ce n'était pas le pointillisme, ni même le mélange optique, ce n'était point non plus nettement une peinture rompant tout à fait avec les habitudes impressionnistes ; on ne comprit pas ce commencement d'évolution qui d'ailleurs ne s'affirmait pas avec vigueur ; Gauguin avait mal supporté le climat. Il se reprit à peindre à Paris. Ce voyage d'un an avait pourtant été pour lui d'une grande utilité esthétique. Très nettement, à présent, il se différençiait.



Phot. Bernheim-Jeune.

PORTRAIT D'ENFANT

Il se différençiait en pleine logique, car, loin des camarades, il retrouvait des points d'originalité de ses débuts. Il n'avait jamais été égal aux maîtres de l'impressionnisme dans l'art de faire jouer la lumière sur les surfaces, de saisir des minutes rares de la nature, de donner tout le frais frémissement du paysage, sous le ruissellement diapré et varié de la lumière, mais il était, parmi le groupe, un de ceux qui construisaient le mieux. Sa vision s'était élargie d'avoir peint autre chose que l'Île-de-France et la Bretagne, leurs clartés douces et leurs gris irisés. Il avait peint des êtres de couleur, aux robustes statures, aux tons de cuivre ou d'ébène, sur lesquels la lumière ne joue pas en nuances comme sur les blancs, mais par contrastes brusques d'ombre et de lumière. Il était modifié de fond. Au surplus, à la recherche d'une originalité, d'une maîtrise,

car depuis que Seurat s'était révélé chef d'école, le désir de tous les impressionnistes de la seconde période était de trouver un système et d'être chefs d'école. Désir aigu chez Gauguin, plus jeune de beaucoup que le premier ban impressionniste, plus âgé que ceux du second ban, les néos. Mais l'ambition ici se mêlait au souci d'art réel. Ce n'était plus dans la division du ton ni le mélange optique que Gauguin voyait l'avenir pictural. Les qualités du sculpteur agis-

saient sur celles du peintre. En somme, il n'était plus impressionniste. Aussi fut-il accueilli, comme un maître, par les jeunes, les nouveaux qui, tout en ayant subi l'influence de l'impressionnisme assez pour n'être attirés par aucun académisme, cherchaient autre chose, latéral ou plus définitif.

A ce moment, dans le jeune impressionnisme se profilait un jeune maître qui fut un moment suivi, Toulouse-Lautrec. Mais, s'il était très différent de Seurat et de Signac, Toulouse-Lautrec, le Toulouse-Lautrec d'alors, relevait singulièrement de Degas, dont il avait le parisianisme invétéré et la touche amère. Puis, il n'avait pas le recul de Gauguin dans la gloire et presque dans l'exil ; donc une série de nouveaux peintres alla plutôt vers Gauguin, corroborant sa réaction contre l'impressionnisme, et une école éphémère se fonda, le Cloisonnisme, qui exposa en 1888, et comprenait Anquetin, Bernard, Van Gogh, entr'autres. Voisinaient Armand Seguin, Filiger, Sérusier.

Parmi ces peintres, les uns avaient pratiqué

L'ART ET LES ARTISTES



Phot. Durand-Ruel.

NATURE MORTE

la technique impressionniste comme Anquetin, dont les premières œuvres étaient influencées de Pissarro, comme Van Gogh, mais ils cherchaient autre chose et se refusaient ou renonçaient à la technique de Seurat, accusée par eux d'enchaîner le tempérament de l'artiste. Gauguin leur tendait un exemple incomplet et un mot « la synthèse ».

L'école de la synthèse recueillit le cloisonnisme.

Dans des lettres datées de Tahiti ou des Marquises, plus tard, Gauguin se plaint. Il défend son originalité. Il écrit avec amertume : « En ce moment je sculpte sur troncs d'arbres, genre bibelots sauvages; j'ai à rapporter un morceau de bois de fer qui m'a usé les doigts, mais j'en suis content et vous savez, ce n'est pas du Bernard. »

Ailleurs, en parlant d'autres œuvres de lui, il grondera de la même façon, mi-grondant, mi-goguenard : « Et ce n'est pas du Sérusier. »

Propos d'exilé ombrageux qui s'exagère des bribes d'articles et s'offusque de paroles en l'air, ou comprend mal, n'ayant plus le pied parisien, des rosseries légères et ne se rend pas compte de la frivolité des propos courants. Personne ne niait l'originalité de Gauguin, ni la prédominance que lui assurait sa supériorité de métier sur ses jeunes émules. Mais il est certain que les théories de groupe étaient plus souvent exposées par Emile Bernard, très actif, très théoricien,

volontiers orateur, que par lui; que des jeunes gens cherchaient ce qu'il avait trouvé, et qu'il les encouragea, car ce lui fut une joie profonde de grouper autour de lui des admirateurs et des disciples, non plus des confrères admiratifs de son temps exact, mais bien des disciples qui le saluaient. Quoi qu'il se passa après, même si la coupe a eu un arrière-goût d'amertume, ce fut bien à une coupe de gloire qu'il but; cela contrastait étrangement avec sa détresse pratique, mais cela en était aussi une compensation.

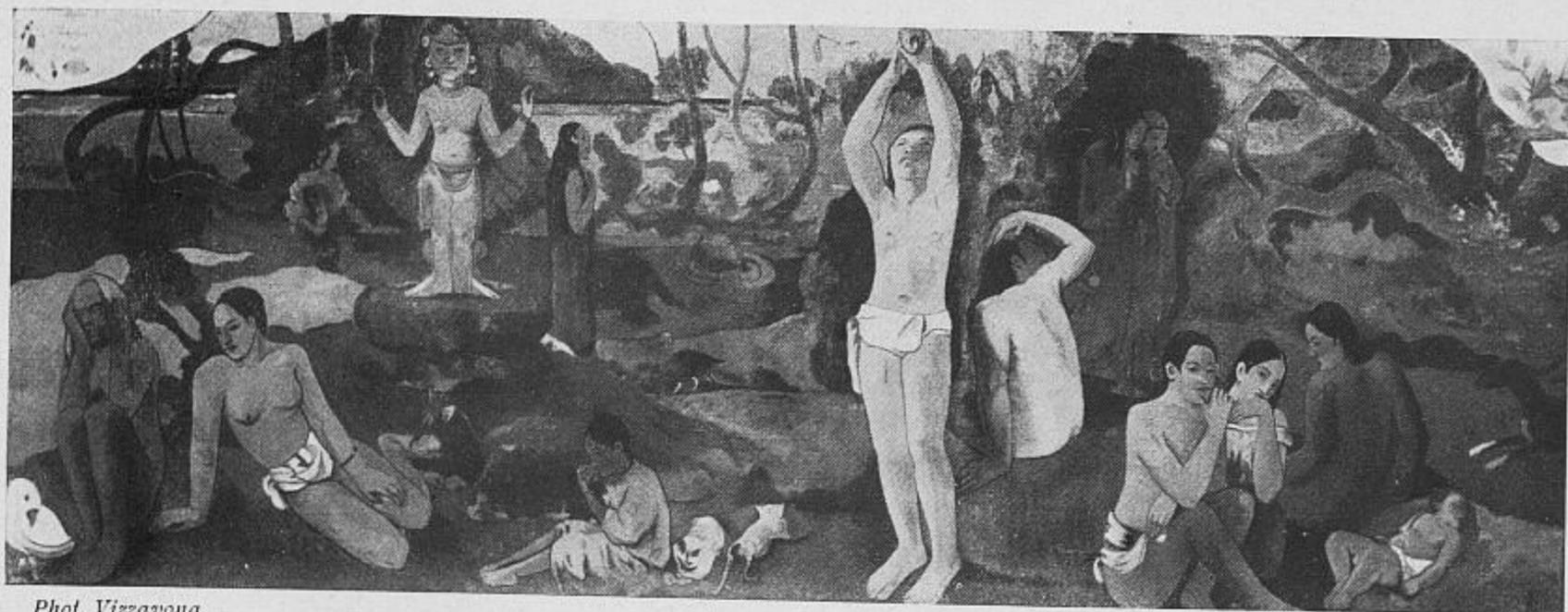
*
* *

Il y eut attirance entre Gauguin et Van Gogh.

Gauguin connaissait le frère de Vincent Van Gogh, Théodore Van Gogh, alors commis chez Goupil, et qui y avait obtenu le crédit de réserver, en haut du magasin Goupil du boulevard Montmartre, deux petites salles où il montrait et essayait de vendre des impressionnistes. Sans qu'il y eût précisément exposition, il réunissait parfois quelques toiles d'un même maître et conviait, à jour fixé d'avance pour les voir, les amateurs qu'il connaissait. Ainsi en usa-t-il pour Camille Pissarro, pour Gauguin, et pour son frère Vincent Van Gogh.

Autour de Vincent Van Gogh, tout jeune, courait une manière de légende; on le disait bizarre, fantasque, ce qui écartait de lui

PAUL GAUGUIN



Phot. Vizzavona.

« D'OU VENONS-NOUS, OU SOMMES-NOUS, OU ALLONS-NOUS ? »

quelques peintres. Il n'avait pas pris part aux expositions Degas qui en somme révélaient les nouveaux arrivés aux amateurs et aux critiques; on apercevait rarement, chez de petits marchands, ses toiles parfois traditionnelles, parfois pointillistes. Il semble que Gauguin ait été attiré vers Vincent Van Gogh par la fierté avec lequel celui-ci supportait sa misère. Gauguin conte, dans ses *Crevettes roses*, une des notes que l'on cite comme suivant son manuscrit de *Noa-Noa*, l'histoire du pauvre peintre, haillonneux, qui obtient, non sans quelque difficulté, cent sous d'un petit tableau représentant des crevettes roses, sur papier rose, qu'il reverra, lui Gauguin, revendu cinq cents francs à l'Hôtel.

Il dépeint Van Gogh enveloppé d'une peau de bique, coiffé d'un bonnet de peau de bique, avec l'aspect d'un bouvier. Leur amitié date de l'hiver de 1886 et cette rencontre près du petit marchand de la rue Lepic (ferrailles et tableaux) paraît être un des premiers épisodes d'une amitié qui se serra au point que, lorsque Gauguin revint de la Martinique, Van Gogh qui s'en était allé peindre à Arles décida Gauguin, par l'intermédiaire de Théodore Van Gogh, à venir avec lui à Arles remettre sa santé éprouvée (une dysenterie, qui lui avait fait quitter la Martinique précipitamment, s'allongeait en douleurs d'entrailles) et à travailler avec lui devant un paysage qui le ravirait. Le ton des lettres de Van Gogh à Gauguin est déférent, quoique d'un homme conscient de sa valeur; Gauguin note que Van Gogh, une seule fois, dans une lettre,

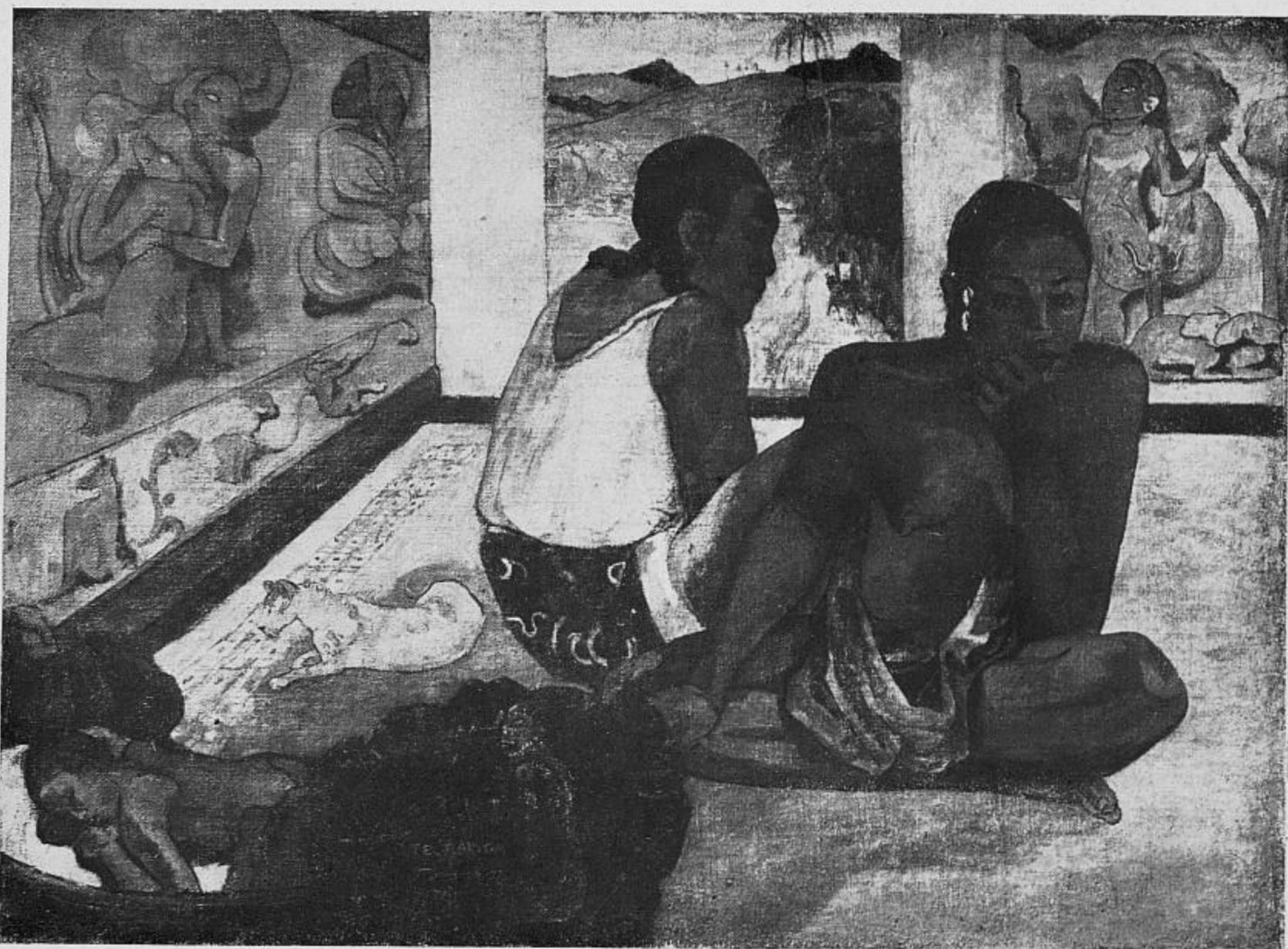
l'appela : cher maître; mais enfin il le fit une fois, ce qui indique qu'il voyait la gradation qui existait entre eux deux, à ce moment. Pourtant le compagnonnage ne fut pas heureux. Le séjour de Gauguin à Arles, dont il demeure assez peu de traces picturales, coïncida avec les plus mauvais jours de santé intellectuelle de Van Gogh, encore que ce fut l'instant de sa vie où Van Gogh créa ses plus incontestables chefs-d'œuvre. Van Gogh avait reçu de Gauguin un portrait de Gauguin fait par lui-même, qu'il avait accroché dans ce logis d'Arles où ils vécurent ensemble quelques mois, faisant bourse commune, l'argent en deux boîtes, l'une pour le tabac et les plaisirs, l'autre pour la nourriture, un crayon et du papier dans chaque boîte pour écrire chacun ce que l'on prenait. Gauguin faisait la cuisine.

« Combien de temps sommes-nous restés ensemble, écrit Gauguin, je ne saurais le dire, l'ayant totalement oublié. Malgré la rapidité avec laquelle la catastrophe arriva, malgré la fièvre de travail qui m'avait gagné, tout ce temps me parut un siècle.

« Sans que le public s'en doute, deux hommes ont fait là un travail colossal, utile à tous les deux, peut-être à d'autres. Certaines choses portent leur fruit.

« Vincent, au moment où je suis arrivé à Arles, était en plein dans l'école néo-impresionniste et il pataugeait considérablement, ce qui le faisait souffrir, non point que cette école, comme toutes les écoles, soit mauvaise, mais parce qu'elle ne correspondait pas à sa nature si peu patiente et si indépendante.

« Avec tous ses jaunes sur violets, tout ce



Phot. E. Druet.

LA CASE (TAHITI)

travail en complémentaires, travail désordonné de sa part, il n'arrivait qu'à de douces harmonies incomplètes et monotones; le son du clairon y manquait.

« J'entrepris la tâche de l'éclairer, ce qui me fut facile, car je trouvais un terrain riche et fécond; comme toutes les natures originales et marquées au sceau de la personnalité, Vincent n'avait aucune crainte et aucun entêtement. »

De ce jour, Van Gogh, fit des progrès étonnants. Il semblait entrevoir ce qui était en lui, et de là tenta cette série de soleils, sur soleils, en plein soleil. »

Ceci précise l'influence de Gauguin sur Van Gogh, et peut s'étendre à l'influence de Gauguin sur tout le groupe de Pont-Aven. Des jeunes peintres qui se cherchaient étaient venus à lui. Il les fixa, de son autorité, dans la direction d'art qu'il cherchait, et si l'école impressionniste-synthétiste se disloqua vite, comme toutes les écoles de ce moment, il en fut incontestablement le chef, donc le chef

de la première réaction sérieuse et raisonnée contre l'impressionnisme.

A l'Exposition de 1889, ce groupe s'affirmait dans un café, (on expose où et comme on peut, et dans ces grands foirails, quand les questions d'art sont réglées par des bureaux un peu arriérés, tout mode de protestation est bon, et toute installation d'art suffisante).

Malheureusement le groupe synthétiste était loin d'offrir une valeur d'ensemble comparable à celle des expositions de Degas, si incomplètes fussent-elles.

Autour de Gauguin, son ami Schuffenecker, très estimable artiste de second plan, dont les meilleures œuvres relèvent de l'impressionnisme, Emile Bernard, dont le talent n'était point encore mûri, Anquetin, simplement habile, Laval, Roy, Fauché. Emile Bernard se multipliait sous le pseudonyme peu heureux de Ludovic Nemo.

PAUL GAUGUIN



Phot. Vizavona.

JEUNE TAHITIENNE

Gauguin y donnait de tout son art, avec de belles scènes bretonnes, deux belles toiles rapportées d'Arles et deux tableaux de la Martinique, dont un des plus heureux, *les Cigales et les Fourmis*, *Négresses Paresseuses* et *Négresses Laborieuses*, d'un svelte groupement, dans une harmonieuse disposition de corbeilles de fruits.

Cette exposition fut une pleine affirmation de Gauguin. Pour la critique, il cessait d'être un des bons seconds plans de l'impressionnisme, pour devenir chef de file accepté, et aussi considéré comme possesseur d'une originalité affirmée et indiscutable. Mais on en discuta les résultats. Pratiquement, il ne retrouvait plus ses anciens amateurs et n'en acquérait que peu de nouveaux. Mais la force d'âme de Gauguin était assurée et son endurance d'alors, (l'endurance morale et mentale n'a jamais diminué), son endurance intellectuelle et physique était à toute épreuve. Il s'en alla travailler en Bretagne et on com-

mença de parler de l'école de Pont-Aven. C'est le moment du *Christ Jaune*, de la *Lutte de Jacob avec l'Ange du Calvaire* et du *Jardin des Oliviers*; c'est le commencement de la période mystique de Gauguin.

..

Gauguin n'est pas mystique à la façon d'un Van Gogh, hollandais, mystique par contraste, par une sorte d'atavisme de haute mysticité longtemps réprimée par une sorte de piétisme moralisateur, avec ces sautes violentes de mélancolie qui déchainent chez les hollandais, dans des villages, de ces épidémies de suicide que Rodenbach a supérieurement décrites dans *l'Arbre*. Ce n'est pas un mystique à la Huysmans, curieux et affolé de vie moderne, qu'il déprécie, et destiné à appareiller vers le mysticisme religieux, en adorant les manifestations les plus formelles, les plus physiques : processions,

anecdotes de la vie des saints, etc... C'est un mystique populaire, une sorte d'imagier visionnaire, embrassant dans ses compositions des coins de rêve dont il est le centre. Il se transporte au milieu de ses légendes peintes. Il se commente et projette la vie de son esprit inquiet dans ses fictions. C'est ce mysticisme d'imagier qui lui fournit ce Christ étrange, byzantin, presque d'hagiographe, aux longs bras maigres, à l'anatomie simplifiée, au pied duquel prient des Bretonnes. Peut-être pourrait-on soupçonner quelques influences de lectures et le Huysmans d'*En Route* encadrant des descriptions pessimistes de vie rurale et de psychologie de citadins médiocres un surgissement de visions légendaires. Quoi qu'il en soit, la *lutte de Jacob avec l'Ange* est un spécimen, un des premiers donnés par un peintre de la fin du XIX^e siècle, de tableau cérébral. Il était souvent question dans la jeune littérature symboliste, surtout celle de la seconde époque, de drame se jouant dans l'intérieur du cerveau. Il n'y a nulle difficulté

à admettre la thèse d'Albert Aurier, qui d'ailleurs n'a pas été démentie par Gauguin, que ce tableau représente une image créée dans le cerveau de ces Bretonnes tassées par le sermon qu'elles viennent d'écouter. Le tableau est beau, il est important comme date, comme facture nouvelle, et comme signe chez Gauguin d'un intense travail mental qui le met au-dessus de tant de beaux peintres purement attachés à la vie de la matière et des reflets et qui ne nous saisissent pas par l'agitation de leur pensée. Malheureusement, la vie d'un peintre idéologue, et qui cherche à faire rendre à la peinture autre chose que ce qu'on est habitué de

lui faire rendre, tourne souvent en martyre, et ce fut le cas pour Gauguin. L'inquiétude et l'esprit d'aventure de Gauguin y fut bien pour quelque chose, ainsi que la détresse pratique. Mais inquiétude, esprit d'aventure et détresse pratique ne découlent-elles pas de cette capacité de rêve?

*
*
*

Voici Gauguin à Tahiti. Il y est entraîné

par un mirage : Tahiti c'est l'île édenique. Tous les fruits de la terre s'inclinent de leurs lourdes branches vers la main de l'homme ou affleurent à ses pieds. De partout, des rades enchantées, des montagnes plus vertes que partout ailleurs, par delà les récifs de coraux, on aperçoit la mer magnifique, éternellement et soudainement changeante. Le ciel est pur comme une plaque d'émail bleu. Dans les guirlandes de ce décor, une population exquise, d'une hospitalité totale; de belles statues de cuivre pâle, qui sont des femmes, y palpitent de tendresse, aiment d'amour. Elles marchent

dans du bonheur, en produisant du bonheur. Toutes, elles sont belles; la race ne produit que de beaux êtres élancés dont la beauté, échappant au canon de la beauté d'Europe, est profondément originale. Tous les gestes de ces gens, nus ou presque, sont harmonieux par tradition. Victor Ségalen chanta la splendeur des Immémoriaux. Ces gens ont des légendes curieuses et simples, qui peuvent devenir des thèmes picturaux; Gauguin le sent. Le roman et les récits des voyageurs que Gauguin, marin et aventurier, devait lire, s'accordent avec les récits faits à Gauguin par des marins qui ont visité l'île, qui y ont vécu, pour doter Tahiti d'une auréole



Phot. E. Druel.

LA FEMME A L'ÉVENTAIL

PAUL GAUGUIN



Phot. E. Druet.

MATA-MUA (TAHITI)

L'ART ET LES ARTISTES

de paradis terrestre. Ce n'est pas la peine d'avoir roulé à travers le monde pour ne point s'arrêter à cette escale bénie. Voici Gauguin parti, en 1891, pour Tahiti.

Pour faire les frais de son départ, Gauguin vide son atelier et affronte la vente publique, si souvent décevante.

La préface de son catalogue est rédigée

de colons et de fonctionnaires, esprit d'Europe plus mesquin qu'en Europe. Il fuit vers l'intérieur.

« Le silence ! J'apprenais à connaître le silence d'une nuit tahitienne, écrit Gauguin.

« Seuls les battements de mon cœur se faisaient entendre. De mon lit je distinguais, aux filtrations des clartés lunaires, les roseaux



Phot. E. Druet.

HINA MARURU

par le plus fiévreux et le plus agité des écrivains, Octave Mirbeau. Mirbeau admirait Gauguin. Il s'est parfois déjugé dans ses admirations, mais pas dans celle-ci. Son appel, où l'art de Gauguin n'est pas bien vivement caractérisé, aidera-t-il au succès de la vente ? Trente tableaux produisirent 9.860 francs. C'est peu, mais dans les prix de l'époque pour la bonne peinture hardie, Cézanne n'en eût pas trouvé autant, à ce moment.

Voici Gauguin à Tahiti. Il a compté sans l'Europe qui est là, à Papeete, en délégations

alignés et également distants entre eux, de ma case. On eût dit un instrument de musique, le pipeau des anciens, que les Tahitiens nomment *vivo*. Mais c'est un instrument silencieux tout le jour durant ; la nuit, dans la mémoire et grâce à la lune, il nous redit les airs aimés. Je m'endormais à cette musique.

« Entre le ciel et moi, rien que le grand toit élevé et léger en feuilles de *pandanus*, où habitaient les lézards ; je pouvais dans mon sommeil m'imaginer l'espace libre au-dessus de ma tête, la voûte céleste, les étoiles ; j'étais

PAUL GAUGUIN

bien loin de ces prisons, les maisons européennes. Cependant je me sentais là, bien seul ! »

Très seul, en effet, et même lorsqu'il fut pourvu d'une *vahiné*, d'une femme, d'un enfant plutôt, et qui d'après ses notes ne paraît pas indifférente, dont il conte des traits jolis de caractère, il se trouva bien seul. On n'a pas impunément vécu dans la grande ville

Le voici déjà créant des toiles. Un ange aux ailes jaunes indique à deux Tahitiennes Marie et Jésus... Une tête de canaque coupée, arrangée sur un coussin blanc, dans un palais décoratif inventé, et gardé par des femmes. Ceci relève d'un bon hasard. Comme tous les grands artistes, il interroge le hasard des choses, et au même titre où les lézardes et les moisissures des vieux murs indiquaient au



Phot. Durand-Kuel.

« NO TE AHA SE RIRI? — POURQUOI ES-TU EN COLÈRE? » (TAHITI)

avec les confrères, les peintres et avec les poètes, participé à tant de palabres esthétiques à Paris ou en Bretagne, où la réunion de tant de peintres crée partout, à toute station d'art, un microcosme de vie artistique avec ses enthousiasmes, ses haines aussi, pour ne point se trouver seul, même dans le plus beau pays du monde. Mais l'exil volontaire n'est pas éternel et il s'agit pour Gauguin de travailler. La solitude et le recueillement lui permettront de voir face à face les images de son cerveau et de les confronter à sa possibilité d'exécution.

Vinci des ébauches de têtes et même d'actions, il a trouvé son tableau au nœud des veines d'une planche de sapin. Il envoie à Paris des toiles aux titres tahitiens. Il traduit :

La Conversation ou les Potins; Quoi? tu es jaloux?; L'Esprit des morts veille le Temple des prêtres et des sacrifices humains; Femme en chemises de couleur; Paysage avec un grand arbre; La Maison maorie; Sous les Pandanus.

Ceci englobe sa vision du paysage, de la stature des êtres, et son humour.

Il écrit à Monfreid et lui explique quelque

L'ART ET LES ARTISTES

peu sa technique du moment; le passage est célèbre.

« La genèse, la voici. Harmonie générale sombre, triste, violet, bleu triste et chrome. Les linges sont chrome, parce que cette couleur suggère la nuit, sans toutefois l'expliquer et, de plus, sert de passage entre le jaune orangé et le vert, ce qui complète l'ac-

qu'il a trouvé un art personnel, une sorte d'application des lois du vitrail à la peinture, qu'il a réussi le tableau composé, sujets et lignes, soumis à une harmonie préconçue. A-t-il tort, a-t-il raison? C'est l'idée et le ton, c'est l'harmonie qui doivent dicter le tableau, c'est la vieille esthétique et la plus durable. Mais ne peut-on soutenir que la tache de la



Phot. E. Druet.

L'ESPÉRANCE (DESSIN REHAUSSÉ)

cord musical. Les fleurs sont en même temps comme des phosphorescences dans la nuit qu'ils (les Tahitiens) voient la nuit et qui sont l'Esprit des morts.» Et aussi il sculpte. Et aussi toutes ses toiles lui paraissent fades de couleur, ce qui est inexact. Il se rend compte d'ailleurs que cette impression peut lui venir de ce qu'il n'a pas de point de comparaison, ni tableau ordinaire, banal, conventionnel, ni ancien tableau de lui.

Ce point de comparaison, il va venir le rechercher à Paris, où il rencontre la certitude

couleur étant l'agrément de la beauté visible, tout doit lui être soumis? Il ne va se soumettre d'ailleurs à la dictature du ton, qu'avec un beau dessin. Cela, il le sait. Cela lui permet de tout subordonner à son rythme coloré.

★
★

Deux ans de Paris.

Il y écrit *Noa-Noa* (qu'il dédie à son cher ami Daniel de Monfreid, sous sa forme primitive), dans l'atelier de la rue Vercingétorix.

PAUL GAUGUIN

Noa-Noa paraîtra revu, arrangé par Charles Morin, que Gauguin, se défiant de la correction de sa forme, a convié à ce travail, et qui ajouta au livre des pages descriptives ». Il organisa une grande exposition de ses œuvres tahitiennes, chez Durand-Ruel (nov. 1893).

Il se heurta à une incompréhension du public qui s'adressait moins à sa peinture qu'à son esthétique de la légende. On ne niait pas l'extraordinaire valeur décorative, la

titres tahitiens auraient suffi à le dérouter, Mais les lettrés s'enthousiasmaient, surtout ceux de la deuxième génération symboliste, et les dilettantes, écrivains d'art très fins et avertis comme Jean Dolent, qui pourtant ne fit point de Gauguin un de ses dieux, comme il le fit pour Carrière, et c'est un grand dommage car l'amitié de Dolent, si la liaison s'était mieux faite, eût été utile à Gauguin dans la seconde période, dans la période dé-



Phot. Vizzavona.

CASE A TAHITI

beauté du ton, la magnificence du style, mais on ne comprenait pas ses légendes maories. Aussi la conception de la beauté tahitienne, des belles filles de cuivre aux larges yeux doux, aux chevelures lisses, au torse libre, aux larges pieds, étonna. Comme il faut au spectateur quelque temps pour s'apercevoir d'une beauté nouvelle, il eût fallu décider les gens à revenir plusieurs fois revoir une exposition dont ils sortaient surpris; aussi l'*Orana Maria*, le *Mont Matamoé*, l'*Eau mystérieuse*, la *Terre délicieuse*, *Odorant (Noa-Noa)*, les *Deux sœurs*, la *Femme de la mer*, la *Femme dans les fleurs*, qui comptent parmi les belles œuvres de Gauguin, demeureraient-elles lettre close au public. Les

sespérée de sa vie de Tahiti, puis des Marquises.

Sauf les Beaux-Arts, tout le monde admirait Gauguin, sans que tous toutefois le missent à la même hauteur. C'était toujours la même injuste et cruelle différence entre sa gloire et sa situation matérielle.

Blessé dans une rixe avec d'imbéciles marins bretons, ivres d'ailleurs, au cours d'un séjour à Pont-Aven, malade, désireux de fournir avec les mêmes éléments d'art une nouvelle et plus forte démonstration de son talent, il se résolvait à repartir pour Tahiti. Comme pour le premier départ, il organise une vente. Il demande la préface de son catalogue à Strindberg, esprit âpre, génial,

troublé, réaliste puissant et alchimiste bizarre. Strindberg, suédois, vivant à Paris, bénéficiait des reflets de la gloire d'Ibsen affirmé par Antoine et Lugné-Poe et des premiers rayons de la gloire de Bjœnson. D'ailleurs peu communicatif, plutôt sauvage, il n'en tirait aucun avantage mondain. Ses *Créanciers* et *Mlle Julie* avaient prouvé sa maîtrise personnelle. Génie partial autant qu'étrangeté naturelle et voulue séduisirent Gauguin. Strindberg n'accepta pas de faire une préface, mais un échange de lettres entre lui et Gauguin en tint lieu.

Strindberg affirma l'originalité de Gauguin vis-à-vis de Puvis de Chavannes; c'était juste, l'art de Gauguin étant alors dominé par le symbole et la décoration; c'était probablement ce que voulait Gauguin. Gauguin répondit en expliquant la nature de beauté de l'*Eve* qu'il construisait avec des éléments de la vie maorie et c'était plein de justesse. Se souvint-il qu'il eût pu citer Théophile Gautier à son appui? La plupart des tableaux exposés à son retour furent de nouveau présentés. Ses acheteurs furent presque tous des peintres : Schuffenecker, Maufra, Seguin; des amateurs, MM. Leclanché et Thomas, et, ce qui dut être un précieux encouragement à Gauguin, Degas acheta une copie de l'*Olympia*, copie libre, faite plus de souvenir que de présences devant le tableau. La vente donnait à peu près 14.000 francs.

« Gauguin, dit M. de Rotonchamp, après avoir réparti à plusieurs amis divers bibelots

qu'il ne voulut pas vendre et qu'il leur laissa comme souvenir, régla ses derniers comptes, et après avoir chargé le dévoué Daniel de Monfreid de le représenter en toute circonstance, partit un soir pour ne plus revenir. »

On ne devait plus voir dans Montparnasse sa redingote bleue à boutons de nacre, son gilet breton, son pantalon mastic, ses sabots à jour et la canne à perle fine qu'il s'était sculptée. Il partait pour conquérir la gloire d'un effort acharné et d'une pleine originalité. Il allait chercher la souffrance.

* *

Le recueil de lettres de Gauguin à M. Daniel de Monfreid est un des livres les plus poignants que l'on puisse lire. Il compose de ses facettes le plus terrible roman de l'isolement. Une lettre, mise en retard de quelques heures à un bureau de poste de Paris, manque le bon bateau et subit de ce fait des retards de plusieurs semaines, et l'exilé attaché à son rocher se dévore le foie d'incertitude. Gauguin pense qu'avec deux cents francs par

mois il pourra vivre. Il s'agit de lui grouper un petit cercle de cotisants, d'acheteurs. On ne les réunit pas. On n'a dû les chercher que dans un petit groupe. Pouvait-on procéder autrement? Et de nouveau, là-bas, il a rencontré le fonctionnaire et il l'a trouvé hostile. Les difficultés de la vie matérielle s'accroissent d'ennuis moraux. Lui, parti pour faire de l'art dans un pays où la vie ne coûterait rien, pour pouvoir faire de l'art sans être préoccupé de soucis matériels, après s'être aperçu



Phot. E. Druet.

IDOLE (CÉRAMIQUE)

PAUL GAUGUIN



Phot. E. Druet.

LES FLUTEUSES (BOIS SCULPTÉ)

que, si la nature donne tout à Tahiti, il faut, comme le Maori, aller chercher ses dons au fond de la mer où le coquillage tient solidement au rocher, aux cîmes difficiles à atteindre des grands arbres, au sommet des montagnes d'où il faut redescendre avec des sacs qui cassent les reins, et qu'il est impropre à cette gymnastique, il connaît tous les embarras d'argent. Impossible de vendre sa peinture sur place. On la vend bien difficilement à Paris; c'est un absurde. Le voilà à Tahiti forcé d'accepter un petit emploi. Il a des polémiques; il se fait journaliste. Il se dispute avec tous les fonctionnaires. Il a toujours raison dans le fond, tort dans la forme. Il aurait raison si les fonctionnaires avaient le

sens qu'ils ont affaire à Gauguin, à un grand peintre, et s'ils le savaient, ils se comporteraient tout autrement et l'entoureraient de déférence, mais qui les en informerait? Il faudrait une gloire parisienne autrement établie et prônée par des esprits d'une banalité plus applaudie, pour qu'ils en fussent impressionnés! Et Gauguin n'est pour eux qu'un original qui vit à la mode indigène, s'habille à la mode indigène, un peintre, un drôle de corps, un toqué, et Gauguin, qui vit en *pareo* et en sandales, à moitié nu, veut se battre en duel, à l'épée, avec le représentant du pouvoir judiciaire. Au fond, les autorités le ménagent (quelque obscure prescience!) mais pas assez, et Gauguin croit qu'on emploie



Phot. E. Druet.

LA GUERRE ET LA PAIX (BOIS SCULPTÉ)

L'ART ET LES ARTISTES

contre lui la manière forte. Il a raison, ils ne le ménagent pas assez, ne sachant pas qui ils ont en face d'eux.

Gauguin quitte la place, le voici aux Marquises. Là, il y a moins d'autorités et plus menues, en tout un évêque et un gendarme. Les choses ne s'arrangent pas.

Le voici tout à la vie indigène; en revanche de son éloignement du petit personnel européen, il a eu des joies, de larges joies, joies de nature, joies passionnelles, joies de liberté, joie de vivre d'après un rêve auquel on a cru, auquel on croit encore dans les minutes de plaisir, de détente, dans les minutes d'art. Il peint, il sculpte, il se préoccupe de questions de technique, donne des conseils à des amis (1), il orne sa maison, sa case, de peintures, de sculptures, de meubles d'un goût exprès barbare et curieux; il écrit, il se résume. Il a de grands instants d'art à côté de ses sales minutes pratiques. Mais la mala-

die est venue, le terrasse; il meurt dans sa case au moment où il venait d'écrire: « Je demande seulement deux années de santé et pas trop de tracasseries d'argent qui ont maintenant une prise excessive sur mon tempérament nerveux, pour arriver à une certaine maturité dans mon art; je sais qu'en art j'ai raison, mais aurai-je la force de l'exprimer d'une façon affirmative? En tout cas, j'aurai fait mon devoir, et si mes œuvres ne restent pas, il restera toujours le souvenir d'un artiste qui a libéré la peinture de beaucoup de ses travers académiques d'autrefois et de travers symbolistes. »

Il est mort au moment où son influence commençait à s'exercer, non seulement sur des adeptes décidés aux hardiesses, mais sur nombre de peintres des Salons. S'il eût pu revenir en France, il se serait vu démarquer. Ce qui est la preuve la plus certaine de l'originalité et du talent de l'artiste imité. On le démarquait vite et souvent...

GUSTAVE KAHN.

(1) A ce propos, voici la curieuse lettre, encore inédite, qu'a bien voulu nous communiquer le regretté Gustave Fayet, qui fut un des amis et admirateurs de Gauguin, et à la riche collection duquel nous avons emprunté bon nombre de reproductions figurant dans cet article.

Dominique, Marquises, Mars 1902.

Cher Monsieur Fayet,
Je me permets de vous envoyer deux croquis sans valeur; ce n'est pas un cadeau. Tout au plus une attention. Mais je crois qu'ils peuvent vous intéresser, vous peintre, en tant que procédé qui est d'une simplicité enfantine. On enduit une feuille de papier quelconque d'encre d'impression, avec un rouleau; puis sur une autre feuille appliquée dessus vous dessinez ce que bon vous semble. Plus votre crayon est dur et mince ainsi que votre papier, plus le trait sera fin. Cela va de soi. Enduisant la feuille de

papier d'encre lithographique ne pourrait-on pas en tirer parti pour faire rapidement de la lithographie? C'est à voir.

J'ai toujours eu horreur de toute cette cuisine employée pour faire des dessins; le papier qui s'encrasse, les crayons qui ne sont jamais puissants, puis perte de temps, etc.

J'oubliais de vous dire que si les taches déposées sur le papier vous gênent, vous n'avez qu'à surveiller que la surface de votre encre soit sèche sans l'être totalement. Tout cela est au gré du tempérament de chacun.

Excusez-moi; c'est probablement un secret de Polichinelle que je vous livre; cependant je ne l'ai pas encore vu employer.

Je boucle ma lettre en hâte car si nos courriers sont longs à venir ils sont en revanche enragés pour repartir aussitôt.

Recevez l'assurance de mes sentiments distingués.

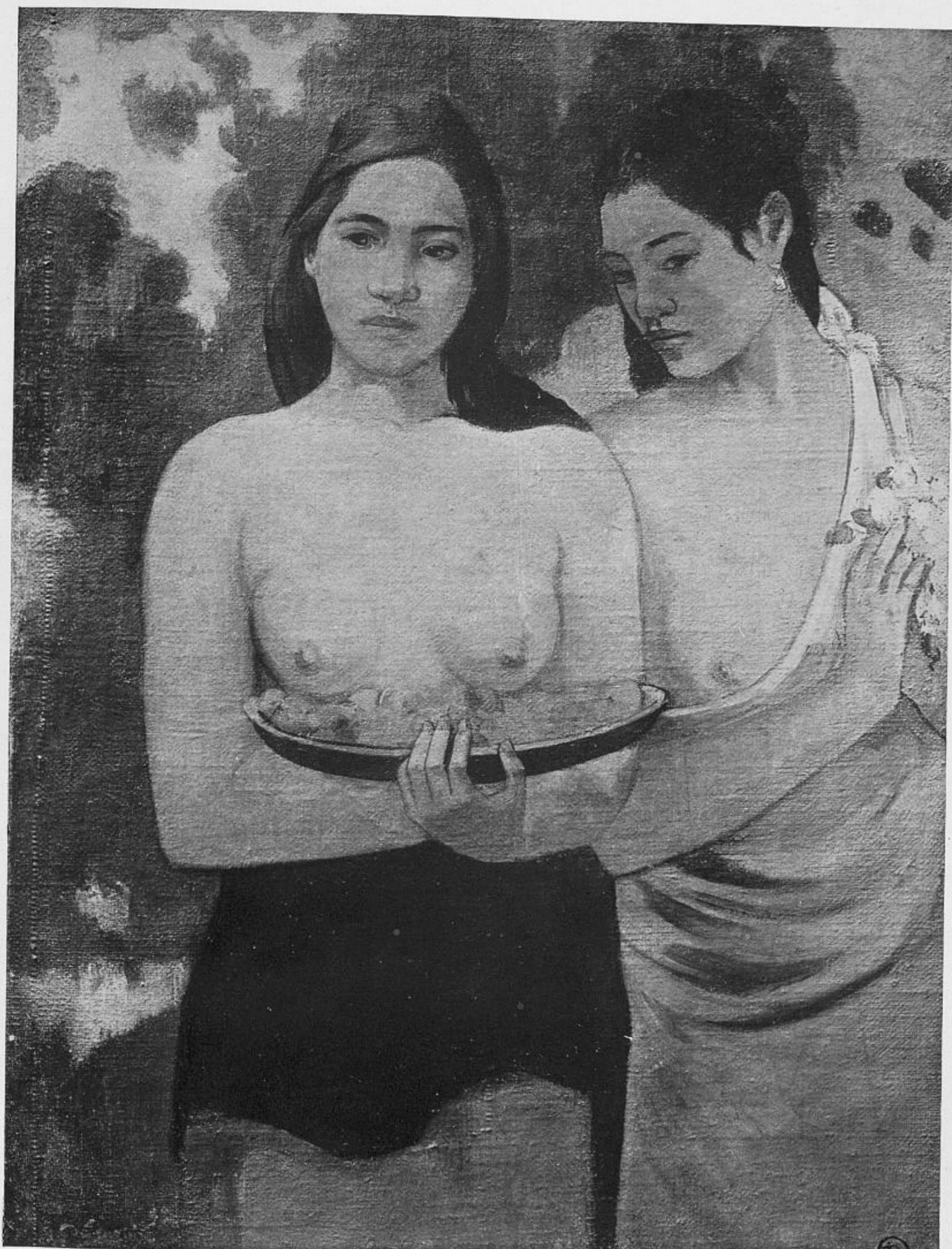
PAUL GAUGUIN.



Phot. E. Druet.

LES MISÈRES HUMAINES (AQUARELLE)

PAUL GAUGUIN



JEUNES FILLES TAHITIENNES
(Peinture)

