HAL
open science

Les bons vents viennent de l'étranger

Béatrice Joyeux-Prunel

▶ **To cite this version:**

Béatrice Joyeux-Prunel. Les bons vents viennent de l'étranger. Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine, 2005, 2 (52-2), pp.113-147. ⟨10.3917/rhmc.522.0113⟩. ⟨hal-01479019⟩

HAL Id: hal-01479019

https://hal.science/hal-01479019v1

Submitted on 28 Feb 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Autorisation HAL

HAL Authorization

CAIRN.INFO
CHERCHER, REPÉRER, AVANCER

« LES BONS VENTS VIENNENT DE L'ÉTRANGER »: LA FABRICATION INTERNATIONALE DE LA GLOIRE DE GAUGUIN

Béatrice Joyeux-prunel

Belin | « Revue d'histoire moderne et contemporaine »

2005/2 n°52-2 | pages 113 à 147

ISSN 0048-8003
ISBN 2701141680

Article disponible en ligne à l'adresse :

http://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2005-2-page-113.htm

Pour citer cet article :

Béatrice Joyeux-prunel, « « Les bons vents viennent de l'étranger »: la fabrication internationale de la gloire de Gauguin », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 2005/2 (n°52-2), p. 113-147.
DOI 10.3917/rhmc.522.0113

Distribution électronique Cairn.info pour Belin.
© Belin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

CAIRN.INFO
Chercher, repérer, avancer.

« Les bons vents viennent de l'étranger »: la fabrication internationale de la gloire de Gauguin

Belin | *Revue d'histoire moderne et contemporaine*

2005/2 - no52-2

pages 113 à 147

ISSN 0048-8003

Article disponible en ligne à l'adresse:

http://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2005-2-page-113.htm

Pour citer cet article :

"« Les bons vents viennent de l'étranger »: la fabrication internationale de la gloire de Gauguin", *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2005/2 no52-2, p. 113-147.

Distribution électronique Cairn.info pour Belin.

© Belin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

« Les bons vents viennent de l'étranger » : la fabrication internationale de la gloire de Gauguin

Béatrice Joyeux-Prunel

> « Ce Hollandais [*sic*] Meier Graefe qui m'écrit me dit qu'il a 3 petites peintures de moi […] Il est possible que cet admirateur inconnu ait à défaut de richesses de bonnes relations : il serait donc bon de l'utiliser si possible. La Hollande est un pays extraordinaire pour la vente des tableaux. Il doit dit-il faire un ouvrage sérieux en allemand, ce qui n'est pas mauvais car souvent les bons vents viennent de l'étranger[1]. »

La légende de Gauguin a façonné notre image de l'artiste moderne, figure antinomique de toute activité commerciale et *a fortiori* étrangère au fonctionnement du marché international. Or, Gauguin fut conscient très tôt de l'enjeu des expositions à l'étranger. On a beaucoup écrit sur son génie, sur son œuvre et ses écrits, sur sa vie de misère, ses rêves et ses espoirs, son innovation artistique radicale. On a décrit aussi, un peu moins, le mythe constitutif de sa gloire : Gauguin aurait incarné l'espérance d'un « Paradis perdu », à l'âge de la modernité rationaliste ; ou encore le retour aux valeurs primitives, suivant l'appel d'une nature bafouée par la civilisation technicienne et marchande. On n'a quasiment pas analysé, cependant, le processus par lequel se constituèrent ce mythe et cette gloire, et par quels canaux sa réputation de génie put s'étoffer très tôt à l'échelle internationale. C'est ce qu'on se propose de faire ici.

La face oubliée, ou occultée, d'un Gauguin véritable affairiste des arts, n'est pas séparable du peintre des Tropiques, celui qui avait choisi l'exil et la barbarie. Une analyse précise des sources de l'époque, correspondances, carnets de comptes, presse et revues, sans oublier des œuvres qu'il faut confronter

1. Lettre de Paul Gauguin, avril 1898, in *Lettres de Paul Gauguin à son ami Daniel de Monfreid*, Toulouse, Du Viguier, 1965, t. 2, n° 42.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

avec les catalogues de leurs expositions à l'époque, ne peut conduire à privilégier une image au profit de l'autre[2]. La construction, par Gauguin et ses soutiens, de sa figure d'exilé, participait de la même stratégie que ses tentatives pour exporter ses toiles. Le génie fêté aujourd'hui n'aurait pas existé sans une intense activité d'exportation de son œuvre et de sa réputation, qui fut au centre de la construction de son image de marginal radical.

Dès son entrée dans le champ de l'art français[3], Gauguin tenta d'exposer ses toiles à l'étranger. Dix ans plus tard, sa réputation commençait à percer. Gauguin avait su activer l'efficace réseau international, médiatique et littéraire des milieux symbolistes qui pouvaient voir en lui un homologue de leur situation dans le champ de la littérature. Puis le peintre misa immédiatement sur ces liens à l'étranger pour construire sa réputation de prophète incompris. Après sa mort, cette image fut à l'arrière-plan de sa consécration parisienne. Elle accompagna encore l'expansion de son art vers l'étranger, sur fond d'activité fébrile de marchands décidés à faire monter ses prix.

Un artiste cosmopolite soucieux de sa carrière

Si Gauguin fut capable d'envisager très tôt sa carrière dans une perspective internationale, c'est probablement parce qu'il avait été sensibilisé, dès son enfance, aux pays étrangers. Ses parents, mariés depuis 1846, partirent avec leurs deux enfants, Marie et Paul, chercher fortune au Pérou. Revenu en France, Paul s'engagea en 1865 comme pilotin à bord d'un navire de commerce sur la ligne Le Havre-Rio. En 1868, il se dirigeait vers Valparaiso ; la mort de sa mère arrêta son voyage. Il s'engagea alors sur le *Jérôme-Napoléon,* naviguant sur les côtes de Norvège et du Danemark, pour ne rentrer en France qu'en 1871. À cette date, il renonça à la marine, entra à Paris chez un agent de change, et se mit à la peinture.

2. Quelques études présentent l'expansion de l'œuvre de Gauguin à l'étranger : *Gauguin, les XX et la Libre Esthétique,* cat. exp., Liège, 1994-1995, Musée d'Art moderne et contemporain ; *Paul Gauguin e l'avanguardia russa*, cat. exp. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Florence, Artificio, 1995 ; et *Paul Gauguin – Das verlorene Paradies*, cat. exp., Dumont Verlag, 1998. Ces travaux n'abordent pas l'aspect « marchand » de l'expansion de l'œuvre. Leur approche bilatérale les empêche d'envisager le rôle du détour par l'étranger dans la construction de la gloire et de la cote de Gauguin. Or il suffit de parcourir la correspondance de Gauguin pour reconstituer ses stratégies d'exportation de ses œuvres à l'étranger. De plus, les registres et les agendas laissés par le marchand Ambroise Vollard, ainsi que des fonds d'archives étrangers et la presse de l'époque, permettent si l'on s'y plonge de mettre en évidence un réseau européen convaincu, qui répandit au début du XXe siècle l'œuvre et la légende de Paul Gauguin, génie incompris.

3. Définissons le « champ de l'art », à la suite des sociologues, comme un espace de concurrences et de luttes pour la domination, dans le respect des règles et valeurs établies à l'intérieur de ce champ. Cette expression commode, proposée par Pierre Bourdieu, permet de ne pas se confiner au marché de l'art, mais de prendre en compte un espace réel de pratiques et de représentations, où s'opposaient des « jeunes » et des « vieux », des anciens et des modernes, où intervinrent artistes, critiques, marchands, amateurs…, mais aussi institutions – un champ structuré par plusieurs pôles, écoles, esthétiques, etc. Sur le champ de l'art, voir P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire,* Paris, Seuil, 1992, plus particulièrement la première partie.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

Le nouvel artiste commença à exposer dès 1876, Paris étant bien sûr le pôle de ses préoccupations : n'était-ce pas la capitale mondiale de l'art, où se créaient les réputations, la bourse des valeurs artistiques ? Il fut admis au Salon de 1876 mais se détourna vite de la voie officielle. Son cosmopolitisme refit surface, qui le porta vers le milieu d'avant-garde constitué dans le quartier des Batignolles depuis les années 1860. On y parlait, d'après la presse populaire, toutes les langues ; et on n'y peignait « pas français[4] ».

Réseau impressionniste ou stratégies familiales ?

Malgré son choix avant-gardiste, Gauguin n'avait pas du tout renoncé à l'idée de faire carrière. « Gauguin m'inquiète, lui aussi est un terrible marchand », écrivait à son sujet Camille Pissarro en octobre-novembre 1883[5]. Gauguin misa d'abord sur le réseau impressionniste soutenu par le marchand Paul Durand-Ruel[6]. Son caractère difficile le brouilla avec le groupe rapidement, et il lui fallut trouver d'autres pistes de vente. Il choisit immédiatement l'étranger. Ses relations familiales lui fournissaient de bons atouts. Sa femme, Mette, était norvégienne, et son beau-frère de même nationalité, Fritz Thaulow, était peintre. Chez Thaulow, Gauguin entra en contact avec la colonie scandinave à Paris. Il espérait trouver des débouchés commerciaux au Danemark ou en Norvège. En 1884, il envisagea d'y transporter ses activités. Thaulow l'avait fait participer au début de l'année à une exposition à Christiania (Oslo) où il avait envoyé huit toiles. « Plus tard vous verrez que les gens du Nord accepteront notre peinture », écrivit-il à Pissarro[7]. En décembre 1884, il rejoignit sa femme à Copenhague. Le séjour s'avéra malheureux : ses peintures, exposées à la Société des Amis de l'Art grâce au peintre Kröyer, rencontré à Paris chez Thaulow, scandalisaient le public. D'où une violente dispute avec la famille de son épouse : en juin 1885, Gauguin se sépara de sa femme et s'en retourna à Paris.

Que faire ? Gauguin se brouillait avec tout le monde. À son retour en France, l'artiste hésitait entre deux stratégies : fallait-il miser sur ses propres forces ? ou s'attacher au réseau impressionniste soutenu par des marchands d'implantation parisienne et internationale ? Gauguin opta pour les deux solutions à la fois. Du côté étranger, il continuait ses tentatives pour se faire connaître au Danemark, utilisant encore sa femme comme médiateur pour exposer des tableaux à Copenhague[8]. Un nouveau scandale ne le désarma pas :

4. Sur cette « Babel », voir Béatrice JOYEUX, « Art moderne et cosmopolitisme à la fin du XIXe siècle : un art sans frontières ? », *Hypothèses 2002*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 187-199.

5. Lettre de Camille à Lucien Pissarro, Rouen, 31 oct. 1883 : *Correspondance de Camille Pissarro*, t. 2, Paris, PUF, 1980, p. 245.

6. Il participa aux 4e, 5e, 6e et 7e expositions des Artistes impressionnistes (de 1879 à 1882).

7. Lettre à Camille Pissarro, Rouen, fin sept. 1884 : *Correspondance de Paul Gauguin. Documents, témoignages*, Paris, Fondation Singer Polignac, 1984, p. 68.

8. Lettre à Mette, Paris, 19 août 1885 : « De ton côté tâches [*sic*] de me faire connaître en Danemark. Ce serait un débouché qui te profiterait aussi bien qu'à moi, c'est encore le moyen le plus sûr de nous remettre ensemble ». *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Paris, Grasset, 1946 (désormais, Gauguin 1946), p. 66.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

il le retourna, au contraire, pour travailler à sa réputation de prophète incompris. « Il faut constater la malveillance, voilà tout et pour cela n'en pas *faire un secret* », écrivit-il à sa femme en décembre 1885. « Si tu peux même le faire constater par la presse, c'est de la publicité et un jour on verra quel est le bon côté »[9]. Ce genre d'attitude détachée n'était tenable que parce que Gauguin misait aussi, de l'autre côté, sur le marché parisien, où il commençait à mieux s'intégrer. Il s'était, en effet, réconcilié avec les impressionnistes.

Réconciliation fragile. Le marchand Durand-Ruel n'estimait pas son travail suffisant pour le montrer en Amérique, encore moins pour organiser une exposition Gauguin à Paris[10]. Quoi qu'il en pensât, Gauguin n'était pas une valeur d'exportation. De même, ses tentatives pour s'imposer dans le milieu des Danois à Paris échouèrent. En 1886, il écrivit à sa femme :

> « J'ai revu à notre exposition quelques bons Danois Krojer, Dolhmann, Lund, etc. Ils viennent toujours voir s'il y a quelque chose de bon à prendre chez nous. J'ai lavé la tête à Krojer qui ne savait si c'était du lard ou du cochon. J'ai vu au Salon le célèbre *Brandès* qui a fait semblant *de ne pas me reconnaître*. Il était du reste moins occupé de la peinture et de moi que des femmes élégantes circulant dans le temple officiel »[11].

Brandès (1842-1927), le célèbre critique littéraire danois, aurait pu le reconnaître : il avait épousé une sœur de Mette…

Est-ce à dire que l'artiste n'était doué pour l'international que lorsqu'il côtoyait des milieux cosmopolites déconnectés du monde des affaires ? Parti vivre à crédit à Pont-Aven, il y fut accueilli à l'été 1886 par une population dont la variété réveillait ses instincts d'homme d'affaires :

> « 1 Danois, 3 Danoises, le frère d'Hagborg et beaucoup d'Américains. Ma peinture soulève beaucoup de discussions, et je dois le dire trouve un accueil assez favorable chez les Américains. C'est un espoir pour *l'avenir* […] Il y a des peintres hiver comme été, des Anglais, des Américains, etc. Si plus tard j'arrive à avoir un petit écoulement *certain* et continuel de mes tableaux, je viendrai m'y installer toute l'année »[12].

Mais les artistes de Pont-Aven pouvaient-ils faire plus pour Gauguin que lui ne faisait pour eux ? Dettes et hôtels à crédit, déménagements fréquents, mévente, tous subissaient le même lot. Gauguin ne plaisait d'ailleurs pas à tous. « N'aie rien à voir avec Gauguin et sa bande, conseilla l'Américain Peel à son compatriote Atkinson… ce sont des fous à lier »[13]. La Bretagne créait peut-être des liens, des disciples ; mais elle ne faisait pas vendre.

9. *Ibid.*, p. 78.

10. Durand-Ruel se bat alors sur tous les fronts, organisant sans résultats notoires des expositions à Londres, Berlin, Rotterdam en 1885. En 1886 il est invité en Amérique et y trouve un succès relatif ; d'où son retour à New York avec des toiles impressionnistes en 1887. Voir Lionello VENTURI, *Les archives de l'impressionnisme…*, Paris–New York, Durand-Ruel, 1939, vol. I ; et Hans HUTH, « Impressionnism comes to America », *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1946, p. 225-254.

11. À Mette, Paris, 24 mai 1886, Gauguin 1946, p. 85.

12. À Mette, Pont-Aven, s. d., fin juin 1886, *ibid.*, p. 92-93.

13. David SELLIN, « Peintres américains en Finistère », in *Peintres américains en Bretagne 1864-1914*, cat. exp., musée de Pont-Aven, été 1995, p. 4-12.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

C'est peut-être pour cette raison que Gauguin misa de nouveau sur le réseau impressionniste : il avait participé à la huitième et dernière manifestation du groupe, en 1886. Degas le soutenait dans son opposition farouche à la théorie des nouveaux jeunes, les « pointillistes » menés par Seurat et Signac. Bonne occasion, d'après Gauguin, pour se faire remarquer par la prestigieuse galerie Goupil, qui s'intéressait depuis quelque temps aux toiles impressionnistes. Gauguin écrivit à Mette, en décembre 1887 :

« Tu connais la maison Goupil éditeur et marchand de tableaux ; aujourd'hui cette maison est devenue le centre des impressionnistes. Petit à petit il va nous faire avaler par sa clientèle ; voilà encore un espoir de plus et je suis persuadé que d'ici peu de temps je marcherai »[14].

La galerie Goupil, gérée par ses successeurs, Boussod & Valadon, avait développé un réseau commercial européen. Ayant profité jusqu'ici aux artistes du Salon, ce réseau international offrit aux artistes novateurs, après 1887, l'espoir de carrières similaires – du moins à ceux qui, comme Renoir ou Monet, avaient accepté d'assagir leur peinture[15]. Les galeries Petit, puis Goupil, misèrent sur ce *juste milieu* moderniste après 1887. C'est bien la raison pour laquelle Théo Van Gogh, employé chez Goupil depuis 1887, parvint justement à cette époque à proposer dans la galerie quelques peintures impressionnistes, à la grande joie de Gauguin[16].

Gauguin cependant, manifestement aveugle, ou inconscient des compromis auxquels les impressionnistes exposés chez Goupil avaient consenti, pensait que sa présence dans le réseau impressionniste lui permettrait d'y être accepté lui aussi. Goupil, ses succursales à l'étranger, belle aubaine. L'artiste eut donc soin d'entretenir sa position dans le groupe impressionniste pourtant bien désuni. Il fallait se montrer utile : Gauguin fit valoir une fois de plus ses relations en Suède et en Norvège. Pourquoi ne pas y faire inviter les impressionnistes ? Son épouse Mette devait une fois de plus faire l'intermédiaire[17]. La référence étrangère était une stratégie d'autant plus prometteuse, que personne ne pouvait vérifier ses dimensions réelles. Gauguin l'adaptait selon ses interlocuteurs, leurs préoccupations et les situations qu'il rencontrait.

14. Gauguin 1946, p. 121.

15. Sabine DU VIGNAU, « Michel Manzi et Goupil & Cie », in *État des Lieux*, I, Bordeaux, musée Goupil, 1994, p. 115-142, et Chris STOLWIJK, « Un marchand avisé. La succursale hollandaise de la maison Goupil », in *États des Lieux*, II, 1999, p. 73-96. Sur l'assagissement de la peinture impressionniste dès les années 1880, voir B. JOYEUX-PRUNEL, « "Nul n'est prophète en son pays" ou la logique avant-gardiste : l'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914 », thèse de doctorat sous la direction de Christophe Charle, Université de Paris I, 2005 (chap. II, en particulier les p. 130-154).

16. John REWALD, « Theo Van Gogh, Goupil and the Impressionists », *Gazette des Beaux-Arts*, janv.-fév. 1973. L'article ne fait pas le lien entre l'accueil des impressionnistes chez Goupil et leur relative consécration depuis 1885-1887 par les très mondaines « Expositions internationales » de Georges Petit.

17. Gauguin lui écrit en février 1888 : « Si Falstett est encore à Copenhague tâche de le voir pour savoir s'il n'y aurait pas moyen de faire inviter les impressionnistes en Suède à leur exposition ainsi qu'en Norvège. Nous sommes invités à Bruxelles probablement ainsi qu'à Glasgow. Il serait donc d'un grand intérêt pour nous d'avoir plusieurs expositions l'année 88. Tu dois comprendre que mon intérêt est le tien […] ». À Mette, Paris, s. d., fév. 1888 : Gauguin 1946, p. 123.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

Pourquoi Gauguin s'investit-il si énergiquement dans la vente de ses toiles à l'étranger ? La logique de l'avant-gardisme parisien excluait des ventes aux amateurs français : l'art de Gauguin déplaisait, certes ; mais encore il était impensable d'envisager de vendre à Paris, car vendre aurait impliqué un art commercial, des compromissions avec Mammon et un nécessaire renoncement aux options esthétiques radicales de l'avant-garde symboliste. À l'étranger en revanche, on pouvait faire ce qu'on voulait : Paris n'en saurait rien. Une vente à l'étranger n'apportait que des bénéfices : on pouvait proclamer chez soi son succès à l'étranger, succès que peu sauraient mesurer, tant étaient encore séparés les champs artistiques nationaux. Gauguin fut l'un des premiers artistes de l'avant-garde parisienne à exploiter systématiquement la logique du « nul n'est prophète en son pays ». Il sut miser, mieux que les autres, sur les logiques de distinction propres au champ de l'art moderne. Un artiste était d'autant mieux consacré chez lui, qu'il avait su prouver qu'il était accueilli ailleurs. Gauguin fut ainsi un véritable professionnel de l'exil : envoi de ses toiles à l'étranger, exil de lui-même et de son art, référence incessante à un au-delà qui participa de manière essentielle à la construction de son mythe.

Percée par l'étranger, distanciation synthétiste et détour par le champ littéraire

Combinée avec sa première percée, au moins symbolique, à l'étranger, l'option impressionniste s'avéra efficace pour Gauguin. Les impressionnistes commençaient à monopoliser, vers 1887-1888, la position d'avant-garde dans le champ artistique français. Leur consécration quasi officielle lors de l'Exposition universelle de 1889 leur attribua le monopole de la modernité artistique. Or, Gauguin ne parvenait pas à s'imposer dans le milieu de l'avant-garde. En 1889, alors que tout le monde se préoccupait de l'Exposition universelle où les impressionnistes devaient être officiellement représentés, le peintre était furieux de constater qu'il n'avait pas été pressenti par le jury. Gauguin à l'évidence devait faire un choix : assumer sa position de « synthétiste » et sa distance avec les impressionnistes, ou rentrer dans le rang impressionniste. Mais il n'y était pas encore disposé. Ainsi la fameuse exposition du café Volpini, pendant l'Exposition universelle, avait été intitulée par Gauguin et Bernard « exposition de peinture du groupe synthétiste et *impressionniste* ». Il manquait à Gauguin une assise symbolique et financière suffisante pour consommer sa rupture avec les impressionnistes.

C'est un détour par Bruxelles qui permit à Gauguin d'entamer sa rupture définitive avec les impressionnistes. En 1888, l'artiste avait reçu une invitation d'Octave Maus, l'organisateur du Salon des XX fondé par l'avant-garde bruxelloise en 1883[18]. Une invitation aux XX impliquait, tout le monde le savait dans

18. Lettre de Van Gogh à Gauguin, incluse dans une lettre à Schuffenecker du 8 oct. 1888 : Gauguin 1946, p. 144. Les premiers liens de Gauguin avec Bruxelles semblent faire suite à une visite du peintre bruxellois Eugène Boch, agent d'Octave Maus pour lequel il recrute des artistes parisiens à inviter aux expositions des XX.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

les milieux modernistes parisiens, une reconnaissance par un Salon très sélectif et reconnu comme moderne. Y exposer était un signe d'originalité ; c'était être estampillé « d'avant-garde », « novateur », « moderne ». Cet étiquetage était plus efficace que celui des petites expositions impressionnistes, dont la presse française connaissait trop bien le fonctionnement par cooptation et où, d'ailleurs, la place de Gauguin était vacillante. Sélectionné par les XX, Gauguin faisait partie des novateurs « sérieux » – plus sérieux que ceux du Salon des Indépendants de Paris où aucun jury n'authentifiait la valeur d'un artiste.

À Bruxelles, Gauguin fut glorifié, comme prévu, par les articles de Maus qui l'avait invité. Les relations de Maus avec la presse parisienne profitèrent directement au peintre. Maus écrivit sur lui avec enthousiasme dans l'hebdomadaire parisien *La Cravache* : « Aucune [œuvre] n'a été comprise du public, ce qui est une garantie »[19]. Gauguin était intégré dans le schéma avant-gardiste traditionnel, selon lequel le rejet systématique des « bourgeois » était le gage suprême de l'élection par le génie. De Paris à Bruxelles, puis de Bruxelles à Paris, la réputation de Gauguin commençait à s'amplifier. L'étranger fonctionnait comme un miroir réfléchissant, grâce auquel la faible réputation d'un artiste novateur pouvait donner les prémices d'une légende. Gauguin s'emballa : « ma réputation s'établit solidement tant à Paris qu'à Bruxelles »[20]… Vincent Van Gogh, dans une lettre à Théo, soulignait à la même époque : « Son imagination le porte déjà à songer à se fixer à Bruxelles »[21].

Gauguin se leurrait-t-il, ou fanfaronnait-t-il en proclamant son succès à Bruxelles ? Les coupures de presse conservées dans les archives d'Octave Maus montrent que ses toiles, rapportées de son séjour à la Martinique en 1887, ne plurent pas du tout, quand elles ne suscitèrent pas tout simplement le silence. Les remarques élogieuses de *L'Art moderne*, rédigées en outre par Octave Maus, n'allaient certes pas contredire le choix de Maus qui avait convié Gauguin au Salon des XX. Au-delà du leurre ou du bluff, Gauguin manipulait en fait habilement l'atout de ses expositions à l'étranger pour souligner, dans le petit milieu de l'art moderne, qu'incompris en son pays, il était accueilli à l'étranger. Le meilleur médium pour entretenir cette réputation lui était acquis : Gauguin avait été repéré, dans la jeune génération littéraire symboliste, comme un homologue susceptible d'incarner, dans le champ de la peinture, leur révolte littéraire antipositiviste et antinaturaliste. La plume pouvait faire son œuvre au service de son pinceau. Puisqu'il n'était pas accepté dans le champ de l'art, le peintre effectuerait un second détour, parallèle à son détour par l'étranger : un détour par le champ littéraire.

L'exposition de Bruxelles fut pour Gauguin une occasion de se faire mieux connaître du milieu littéraire franco-belge, alors que les marchands

19. *La Cravache*, Paris, 2 mars 1889.
20. À sa femme, Arles, s. d., nov. 1888 : Gauguin 1946, p. 151 et 152.
21. Vincent Van Gogh, nov. 1888 : *Lettres à Théo*, Paris, Gallimard, 1988 (lettre 560, p. 440).

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

refusaient de prendre ses toiles[22]. La génération symboliste franco-belge était relativement unie. Lors du Salon des XX de 1889, une conférence de Teodor de Wyzewa sur « Les origines de la littérature décadente (Verlaine, Laforgue, Mallarmé) » marqua cette alliance entre les milieux d'avant-garde bruxellois et la littérature française novatrice. À Paris, le *Mercure de France* était l'homologue de la revue *L'Art moderne,* plate-forme des XX à Bruxelles, et Maus y avait d'ailleurs ses entrées. Au *Mercure de France,* Albert Aurier et Charles Morice s'étaient imposés comme les théoriciens du symbolisme littéraire. Gauguin devint pour eux le héros de la peinture symboliste. En 1890, de retour à Paris après un séjour en Bretagne, Gauguin fut sacré « chef des peintres symbolistes » par les jeunes écrivains – … mais pas par les peintres.

La peinture de Gauguin représentait alors, par son exotisme, son refus des sujets contemporains, ses aplats et ses couleurs assombries, une rupture typique, et visuellement identifiable, avec l'esthétique impressionniste. Gauguin pouvait donc incarner un pôle fédérateur de l'opposition à l'impressionnisme, tout comme à l'esthétique littéraire qui lui était systématiquement associée : le naturalisme. Si bien que même le romancier Octave Mirbeau, qui avait embrassé le naturalisme et se moquait bien à l'époque du symbolisme littéraire, put, dans sa rivalité avec Zola, prendre parti lui aussi pour Gauguin, sans contradiction avec ses propres choix esthétiques. Lui-même introduit auprès des avant-gardes littéraires belges, Mirbeau poursuivait la logique de son propre détour par l'étranger, puisqu'il n'obtenait pas la place qu'il briguait dans le champ littéraire français : en prenant Gauguin sous sa protection, il étendait ce détour au champ de la peinture, de manière similaire à la stratégie de Gauguin. Ainsi, de même que « Mirbeau et consorts », entendons la nébuleuse naturaliste du champ littéraire, étaient un pilier pour la nouvelle légende de Gauguin[23], de même Gauguin était lui aussi un pilier des stratégies des avant-gardes littéraires de l'époque.

Gauguin fut invité à nouveau aux XX en 1891. L'artiste, qui sentait qu'il avait gagné une certaine autorité à Bruxelles, envisagea de s'y rendre[24]. Il ne le fit pas. Manque d'argent, ou conscience de l'inopportunité d'interférer directement dans le processus de construction de sa réputation ? Mieux valait probablement laisser les hommes de lettres forger son image. Aucun des projets imaginés par Gauguin à cette époque, destinés à tirer parti de sa position à Bruxelles, ne se réalisa. Le peintre avait bien envisagé d'installer à Anvers la communauté d'artistes dont lui et Vincent Van Gogh rêvaient depuis quelque temps :

22. Dans une lettre du 4 novembre 1890, Boch donne à O. Maus l'adresse de Gauguin. Il a sélectionné des œuvres de ce dernier pour les XX, chez Boussod et Valadon qui ont prié Gauguin de récupérer toutes ses œuvres, ne les appréciant pas. Bruxelles, Archives de l'Art contemporain (AACB), inv. 5 747.

23. Gauguin écrit sa femme en janvier 1890 : « J'ai chance d'avoir un certain succès, ayant de la part de Mirbeau et consorts l'assurance de toute une campagne nouvelle en ma faveur » : Gauguin 1946, p. 181.

24. À sa femme, déc. 1890, *ibid.*, p. 205. Gauguin y renonce dans la lettre suivante (janv. 1891).

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

« Anvers ferait tout à fait l'affaire. Parce que la vie y est aussi bon marché que dans un trou de Province. Ensuite parce qu'il y a des musées qui ne sont pas à dédaigner pour des peintres. Puis on peut là travailler *pour la vente*. Pourquoi ne fonderions-nous pas un atelier en mon nom ; avec quelques relations, notre nom un peu connu des vingtistes, ce serait chose possible »[25].

Pourquoi ne pas en profiter pour monter une « petite succursale » de Théo Van Gogh, où l'on vendrait des tableaux impressionnistes ? Gauguin oublia vite son projet. Qu'on relie cet échec au caractère velléitaire de l'artiste, à ses difficultés financières ou à d'autres obstacles matériels, la non-réalisation de ce projet laissait en tout cas la réputation de Gauguin aux mains, ou plutôt aux plumes des hommes de lettres et aux rumeurs de leurs réseaux.

Gauguin avait d'ailleurs très bien compris la logique du détour par l'étranger, comme il l'écrivait encore à Van Gogh en 1890 : « l'impressionnisme ne sera vraiment bien à sa place en France que retour de l'étranger »[26]. Dans la logique et la rhétorique avant-gardiste, il est bon de pouvoir clamer : « nul n'est prophète en son pays ». Il fallait donc que la Belgique reste l'étranger, et que Gauguin le prophète ne s'y installât pas.

Si Gauguin, en outre, s'était véritablement installé à Bruxelles, et qui plus est « pour la vente », son image d'homme désintéressé, éloigné de la civilisation, en aurait largement pâti. Ce qui vendait, en effet, c'était justement de ne pas vendre. La réputation de Gauguin le marginal, prophète attiré par le désert des îles plantureuses, forgée dans le milieu littéraire franco-belge, entoura de bons augures une vente qu'il organisa en février 1891 pour financer son voyage à Tahiti. Pressé par l'écrivain symboliste Charles Morice, Stéphane Mallarmé intervint auprès de Mirbeau qui écrivit en sa faveur, dans *Le Figaro* et *L'Écho de Paris* du 16 février 1891. Mirbeau établissait, cette fois dans la grande presse, la réputation d'un Gauguin pèlerin des Tropiques. La légende esquissée à Bruxelles dans les milieux littéraires avant-gardistes, forgée ensuite à Paris, dans les petites revues puis dans la presse quotidienne, pouvait maintenant rebondir vers l'étranger à l'écoute de la critique d'art parisienne. Gauguin était tout à fait conscient qu'il pouvait, et devait tirer parti de cet effet miroir. Il collecta les coupures de presse et les envoya à sa femme avec ces mots :

« L'article du *Figaro* […] est enfin conclu pour mardi ; les autres suivront dans *Le Gaulois, La Justice, Le Voltaire, Le Rappel* et peut-être *Les Débats*. Aussitôt parus je te les enverrai en masse. Si tu peux traduire celui du *Figaro* dans un journal tu feras bien il pourrait avoir une certaine influence dans le mouvement danois. […] Autre chose, après les articles ce sera peut-être une vente à l'Hôtel Drouot. Si elle marche bien j'irai alors à Bruxelles vers le 20 février pour une exposition que je fais (invité). De là pourrai-je aller à Copenhague embrasser mes enfants sans être taxé par toi et ta famille d'*homme pas sérieux* »[27].

25. Lettre de Gauguin à Vincent Van Gogh, Le Pouldu, vers le 28 janv. 1890, in Paul GAUGUIN, *45 lettres à Vincent, Théo et Jo Van Gogh*, Lausanne, la Bibliothèque des Arts, 1983, p. 297-299.

26. *Ibid.*, p. 303 et 301.

27. Février 1891 : Gauguin 1946, p. 210.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

La stratégie de Gauguin était claire : la presse parisienne prestigieuse jouissait à l'étranger d'une légitimité de fait qu'il devait utiliser à son profit en transférant les articles de Mirbeau et consorts à l'étranger.

Ce passage d'un champ à l'autre ne pouvait lui être que bénéfique : alors qu'un lecteur français, au fait des logiques du champ littéraire et politique parisien, aurait pu décoder l'article de Mirbeau, un lecteur étranger ne retiendrait *a priori* pas tant le nom de l'auteur de l'article, que le lieu où il l'avait publié. « Les articles » étaient bien sûr le préalable d'une « vente à l'Hôtel Drouot », puisque la fonction première de la presse était de valoriser la cote de ses tableaux. Pour réhabiliter son image auprès de sa famille, Gauguin ajoutait enfin à ces atouts celui de son invitation à Bruxelles. « Pour une exposition que je fais » : l'indétermination de cette expression, certainement volontaire, pouvait faire croire qu'il y exposait seul. La montée de la cote de Gauguin dans les milieux littéraires devait avoir des répercussions rapides sur celle de la cote de ses œuvres, comme sur son image de père.

Impossible autonomie ?

L'originalité de la réputation de Gauguin était de reposer nécessairement sur les épaules des autres : champ étranger, champ littéraire, ou l'épouse de l'artiste, mais jamais Gauguin directement. Gauguin, lui, avait embrassé son rôle d'artiste éloigné dans toutes ses implications. C'était à Mette, revenue à Paris, de vendre les tableaux de Gauguin pendant qu'il était à Tahiti. Toujours de bon conseil, son mari lui écrivit en mars 1892 :

> « Plus tu vendras plus cela rapportera et plus tu assures un avenir meilleur. Car un acheteur en amène un autre. Du moment que la peinture est notre planche de salut (et tu sais que je n'en vois pas et n'en veux pas d'autre). Il faut que de ton côté tu travailles dans ce sens c'est-à-dire à habituer la clientèle. Celle du Danemark n'est pas du tout à négliger quoique je sois français. Il suffit d'une toquade de la part d'un homme riche et influent pour lancer un peintre. Cette toquade souvent on la fait naître en travaillant petit à petit chaque jour »[28].

Gauguin avait donc saisi l'importance essentielle de médiations pour sa carrière. Mette, qui avait besoin d'argent, comprit vite les projets de son mari, en particulier celui du détour par l'étranger. On prévoyait une exposition au Danemark au printemps[29]. Mette exportait même ses Gauguin sans toujours en avertir son époux : ainsi vers le marché danois et vers l'Angleterre.

Mais Gauguin pouvait-il tirer profit d'une carrière conduite par d'autres ? À son retour à Paris, en août 1893, son œuvre commençait à intéresser les marchands. Durand-Ruel organisa une exposition Gauguin[30]. Le retour de l'artiste vers le champ artistique était donc entamé : un retour non seulement symbolique – celui de ses œuvres dans les galeries de peinture –, mais aussi

28. Lettre à Mette, Tahiti, mars 1892, *ibid.*, p. 223.
29. À Mette, Tahiti, mai 1892, *ibid.*, p. 225.
30. L'exposition eut lieu du 4 novembre au début décembre 1893.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

physique. Gauguin l'exilé ne pouvait laisser complètement sa réputation en des mains étrangères. Charles Morice lui proposa de faire un ouvrage sur ses souvenirs polynésiens : ce fut *Noa-Noa*. Désormais, il ne s'agissait plus d'une prise en charge du peintre par un homme de lettres, mais d'une collaboration : Gauguin devait en être la figure centrale. Gauguin se lança, plus clairement, dans la publication individuelle. S'étant rendu en Belgique pour la Libre Esthétique en février, il en rédigea un compte rendu pour les *Essais d'art libre* de son ami Roinart[31]. L'artiste, juge et référence, s'était installé à Paris dans un nouvel atelier où il recevait peintres, musiciens, écrivains français et étrangers. Le peintre entendait nettement reconquérir sa propre réputation, s'en affirmer le seul détenteur et le maître.

Mais l'autonomie s'avéra vite impossible, et d'abord du point de vue matériel et commercial. On commençait à collectionner l'œuvre de Gauguin. Voici qu'il n'en était plus, donc, le propriétaire. Brandès, qui l'évitait quelques années plus tôt, refusa même de lui revendre des tableaux achetés à Mette[32]. Quant à l'autonomie vis-à-vis des milieux littéraires, il était difficile de la reconquérir. Il était extrêmement délicat d'obliger les hommes de lettres à écrire en sa faveur, tant qu'ils n'y trouvaient pas un avantage. Organisant une nouvelle vente en février 1895, Gauguin avait ainsi cru bon de désigner Strindberg pour la préface de son catalogue. Strindberg refusa. Gauguin ne renonça pas. Il inséra la lettre de refus de Strindberg à la place habituelle de la préface, avec sa propre réponse :

> « Je reçois aujourd'hui votre lettre ; votre lettre qui est une préface pour mon catalogue. J'eus l'idée de vous demander cette préface, lorsque je vous vis l'autre jour dans mon atelier jouer de la guitare et chanter ; votre œil bleu du nord regardait attentivement les tableaux pendus aux murs. J'eus comme le pressentiment d'une révolte : tout un choc entre votre civilisation et ma barbarie. Civilisation dont vous souffrez. Barbarie qui est pour moi un rajeunissement »[33].

Désormais, c'était Gauguin lui-même qui décrivait sa situation de « barbare », et non plus l'homme de lettres. Alors qu'il entendait, dans un premier mouvement, associer la position avant-gardiste de l'écrivain suédois avec la sienne, Gauguin avait dû se rabattre sur une stratégie différente : se positionner de manière plus radicale que Strindberg. Son originalité ne devait plus être liée à un symbolisme du Nord, mais à une référence plus étrangère encore : celle de la « barbarie », une barbarie en « choc » contre la « civilisation » encore trop raffinée des hommes de lettres.

Mais cette initiative n'aboutissait pas du tout à l'indépendance vis-à-vis du champ littéraire. Elle se reliait, en effet, à la valorisation individualiste de la

31. *Essais d'art libre*, t. IV, avril 1894.

32. Lettre envoyée à Mette en avril 1894, retransmise à Gauguin, Gauguin 1946, p. 256 : « Monsieur, j'ai pendant les deux dernières années acheté à Mette ces tableaux pour une somme de 10 000 F. Ça forme maintenant une toute petite collection que j'aime, je n'ai pas la moindre envie de me débarasser [*sic*] de quelques pièces. Je comprends très bien votre caprice d'artiste mais vous comprendrez que vous me demandez vraiment trop ».

33. Lettre à Strindberg, s. d. (Paris, 5 fév. 1895) : *ibid.*, p. 263.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

décadence et de la barbarie, lancée par Paul Verlaine puis par Maurice Barrès dans *Sous l'œil des Barbares* (1888). Dans cette perspective, elle restait dépendante du système de valeur et d'oppositions du champ littéraire. Le moi était barbare, radicalement autre. Gauguin s'inspirait implicitement de la figure d'Arthur Rimbaud, dont l'avant-gardisme avait abouti en une rupture totale, exil radical jusqu'à l'abandon de la poésie. Le mythe de Rimbaud s'était constitué en partie sur son absence et sa référence incessante à une altérité toujours décapante ; Gauguin ne pouvait-il reprendre à son compte la genèse de ce mythe[34] ? La référence de Gauguin était d'ailleurs mal conçue, et l'on y sent la non-familiarité du peintre avec les subtilités de la littérature de son époque. La disparition de Rimbaud avait accompli, aux yeux des milieux avant-gardistes, sa vocation de poète. Gauguin, lui, tirait parti des conséquences symboliques de sa proximité de « barbare » avec le poète ; mais il continuait de peindre. Pour que le système fonctionnât, il aurait fallu qu'il disparaisse lui aussi.

Avantages et inconvénients de l'exil

Gauguin le comprit-il ? Il s'en retourna à Tahiti. De fait, depuis 1893 et son exposition chez Durand-Ruel, Gauguin était considéré par le marché comme un artiste posthume. À Paris, son art devint une affaire de marchand, quittant le domaine des expositions pour intégrer celui, plus discret et privé, des transactions : à Paris, à Copenhague comme à Bruxelles. On faisait des bénéfices sur son nom, alors qu'il se sentait « lâché par tout le monde »[35]. Jusqu'à sa mort, les seules expositions de Gauguin eurent lieu à Bruxelles. Gauguin ne profitait guère à Tahiti de ces ventes multiples, et désespérait dans son éloignement. La jeune génération – en particulier les peintres nabis – n'était-elle pas en train de marcher sur ses traces ? « Voyez cette bande des dix comme elle se remue, comme elle avance. Vous allez les voir en Suède, en Norvège, au Danemark et récolter. Qui les a fait naître et estimer ? » L'exil, s'il faisait monter les cotes, impliquait une distanciation qui ne pouvait profiter directement à l'artiste.

D'où le revirement brutal de Gauguin à cette époque. En 1897, ses lettres perdent leur rationalisme affairiste et désapprouvent les expositions à l'étranger :

> « Merci de l'exposition à Stockholm quoique je la juge plus néfaste que productive. C'est un rendez-vous de roublards élégants de toutes nations, fardés, maquillés, le sourire aux lèvres. […] Ce que j'aurais voulu c'est un correspondant là-bas intelligent qui fasse voir mes toiles aux clients et les fasse comprendre !!! »[36].

34. Sur Rimbaud, voir René ÉTIEMBLE, *Le mythe de Rimbaud,* Paris, Gallimard, 2e édition, 1991.

35. À Charles Morice, Tahiti, s. d., mai 1896 : « Séguin me dit avoir entendu *de toi* que le livre Noa-Noa était *vendu à Bruxelles,* et tu n'as pas pensé que cette nouvelle venant d'autres que toi pouvait profondément me chagriner car tu sais la pénurie dans laquelle je me trouve. Laché [*sic*] par Lévoy, par *tout le monde.* Et si le livre est vendu, qui a touché ? » (Gauguin 1946, p. 274-275). De même, dans une lettre à Daniel de Monfreid, sans date (vers 1896), Gauguin s'irritait de voir Mette lui réclamer sans cesse des toiles qu'elle vendait bien, sans jamais lui adresser d'argent ; *ibid.,* p. 66.

36. Lettre à William Molard, Tahiti, août 1897, *ibid.,* p. 277.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

Désormais Gauguin ne se réjouissait plus de l'incompréhension, ni des expositions étrangères, ni de sa réputation dans les milieux cosmopolites européens. Il ne se félicitait plus non plus de ses relations à l'étranger. Gauguin ne constatait plus que les inconvénients de son exil radical.

La fuite du monde avait permis de donner naissance à sa légende. Mais sa réputation s'était émancipée de lui. Gauguin avait été fabriqué par les littérateurs qui glosaient sur son œuvre, célébré par des jeunes qui reprenaient ses idées et pris en charge par des marchands qui commençaient à stocker ses toiles. Dans la logique du champ de l'art moderne, les absents, entendons les proscrits, avaient toujours raison, surtout lorsqu'ils pouvaient prouver qu'ils étaient des prophètes incompris reçus seulement par l'étranger. Mais avoir raison, ou être prophète, ne permettait pas de vivre. Pour vivre de cette position symbolique, il fallait rester au pays. Il fallait partir pour que la réputation se développe jusqu'à se transformer en renommée. Mais l'option du départ devenait un péril pour une carrière artistique lorsqu'elle se prolongeait trop. Gauguin ne l'avait pas compris, à la différence d'Odilon Redon qui conseilla vivement à ce dernier de rester à Paris[37]. Encore fallait-il pouvoir y subsister. Redon, qui disposait de rentes familiales, le pouvait. Gauguin, sans le sou et sans l'habitus social indispensable pour se conformer au savoir-vivre de la société de son temps, ne pouvait rester à Paris.

Le choix du départ réussit donc à Gauguin de manière paradoxale : il en fit, avant sa mort, un être posthume. Il contribua à créer la réputation du peintre des îles. C'est seulement comme mort, même avant sa mort, que Gauguin pouvait bénéficier de son éloignement. Son ami Daniel de Monfreid lui déconseilla ainsi vers 1901-1902 de rentrer en France :

> « Vous êtes actuellement cet artiste inouï, légendaire qui, du fond de l'Océanie, envoie ses œuvres déconcertantes, inimitables, œuvres définitives d'un grand homme pour ainsi dire disparu du monde ; vos ennemis (et vous en avez bon nombre, comme tous ceux qui gênent les médiocres) ne disent rien… vous êtes si loin !…
>
> Bref vous jouissez de l'immunité des morts. Vous êtes passé dans l'histoire »[38].

« L'immunité des morts »

L'immunité des morts était effectivement d'une efficacité étonnante. L'éloignement et la mort de Gauguin furent décisifs dans sa carrière, sa réputation et la montée de sa cote. Ses œuvres, qui ne furent plus exposées après 1897, réapparurent juste à sa mort, en 1903. L'expansion internationale de l'œuvre de Gauguin se fit alors à une vitesse surprenante.

37. La femme de Redon venait de la Réunion, et Gauguin qui préparait son voyage vers les îles leur demanda quelques renseignements sur Madagascar.

38. Lettre de Daniel de Monfreid, vers 1901-1902 (?), citée par Sophie Monneret, *L'impressionnisme et son époque*, Paris, Denoël, 1978-1982, réed. Robert Laffont, 1987, t. I, p. 284.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

Nul n'est prophète…

La « trajectoire »[39] des œuvres de Gauguin, que traduit la carte 1, met en évidence à partir de 1903 une structure organisée par Paris, Berlin et Vienne.

Paris n'est pas réellement à la première place : c'est à Vienne, en janvier et février 1903, que les visiteurs de la XVIe exposition de la Sécession peuvent

CARTE 1

LA TRAJECTOIRE DE L'ŒUVRE DE PAUL GAUGUIN, DE SES DÉBUTS DANS LA CARRIÈRE ARTISTIQUE À LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE

1er mouvement : **de Paris vers l'Europe du Nord et les pays germaniques**

2e mouvement : **des pays germaniques vers l'Europe centrale et la Russie**

3e mouvement : **vers l'Angleterre et les États-Unis (années 1910)**

Détails :

Paris 1880 : 1re exposition d'un ou plusieurs Gauguin

1879-1889 : expositions PARIS

1889-1897 : Paris - BRUXELLES

1903 : VIENNE, BERLIN, Paris

1904 : Bruxelles ; 1905 : AMSTERDAM, Vienne

1906 : Berlin, Paris

1907 : Vienne, BUDAPEST, PRAGUE, Paris

1908 : MUNICH, MOSCOU, Paris

1909 : BRÊME, Vienne, HAGEN, Berlin

1910 : Bruxelles, FLORENCE, Budapest, Paris, STOCKHOLM, LEIPZIG, LONDRES

1911 : Paris, COLOGNE, Londres, Berlin

1912 : Leipzig, Berlin, Cologne, Hagen, FRANCFORT s/M., Amsterdam, Paris, Munich, Vienne

1913 : Berlin, Budapest, Vienne, NEW YORK, Vienne, CHICAGO, BOSTON, MARSEILLE, STUTTGART Munich, Budapest, Londres, DUSSELDORF, Vienne

1914 : Vienne, Brême, Paris, Berlin, Munich

1915 : ROME

1916 : Berlin

1917 : Paris

Sources : catalogues d'expositions et fonds d'archives ; Béatrice Joyeux-Prunel, 2005.
Les noms en capitales indiquent les villes où sont exposées pour la première fois les œuvres de Gauguin.

39. Par « trajectoire », j'entends la trajectoire cumulée de toutes les œuvres de Gauguin, c'est-à-dire la liste chronologique de ses lieux d'exposition.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

voir deux Gauguin, une nature morte et un paysage de Tahiti[40]. En avril, un paysage apparaît à nouveau sur les murs de la VIIe Sécession de Berlin[41]. Peut-être le même paysage a-t-il fait le voyage de Vienne à Berlin. C'est en tout cas un premier départ, et qui précède la rétrospective Gauguin présentée au Salon d'Automne de 1903 à Paris. Certes, ces deux ou trois tableaux font pâle figure face aux huit œuvres exposées au Salon d'Automne[42]. Mais les expositions suivantes le montrent : les Salons parisiens n'ont pas fait de place à Gauguin avant 1906, alors que l'étranger continuait à s'intéresser au travail de Gauguin. La Libre Esthétique de Bruxelles accueillit onze œuvres en mars 1904 ; le *Portrait de Van Gogh* par Gauguin fut exposé à la rétrospective Van Gogh du Stedelijk Museum en juillet-août 1905, à Amsterdam ; en novembre 1905, le *Songe de Joseph* fut présenté à la XXIVe Sécession de Vienne[43] ; enfin la XIe Sécession de Berlin, en avril 1906, montra deux Gauguin[44].

Paris rattrape son retard lors du Salon d'Automne de 1906, où la rétrospective consacrée à Gauguin expose 227 œuvres « de retour de l'étranger » : il a fallu que l'œuvre de Gauguin passe d'abord par l'étranger pour revenir en triomphe à Paris et être couronnée à côté des plus grands : ainsi, de Courbet, dont le Salon d'Automne de 1906 montre aussi une rétrospective.

À partir de Vienne et Berlin, l'œuvre de Gauguin se répand en Europe, vers l'Europe de l'Est et l'Allemagne surtout. Sa trajectoire passe en mars 1907 par Vienne, en mai par Budapest, en octobre par Prague. En 1908, on voit de ses tableaux à Munich en mars, Moscou en avril. Pour 1909, nous voici à Brême en avril, Vienne en mai, Hagen en août, Berlin en novembre. En 1910 « Gauguin » est à Budapest en avril, à Leipzig en octobre ; en 1911, il est à Cologne en octobre et à Berlin en novembre ; en 1912, il atteint Saint-Pétersbourg en janvier, Leipzig en avril, Berlin en mai, Francfort et Hagen en juillet, Munich en octobre, Vienne en décembre. En 1913, le voici à Berlin et à Budapest en janvier, à Vienne en février, à Stuttgart en mai, à Munich en août, à Budapest encore en septembre, à Vienne et à Düsseldorf en décembre. Retour à Vienne en janvier 1914, à Brême en février, à Berlin en avril et à Munich en juin. À la veille de la Première Guerre, l'œuvre de Gauguin a conquis les milieux artistiques d'Europe centrale.

Après 1910, cependant, l'Europe centrale n'est plus seule à voir du Gauguin : outre Bruxelles, les milieux artistiques de Florence, Stockholm, Londres, et d'Amsterdam en réclament. C'est enfin New York, Chicago et Boston en 1913 pour l'exposition itinérante de l'*Armory Show*. L'œuvre de Gauguin est devenue une icône de la modernité, apte à transcender les divisions

40 *Stilleben*, cat. n° 254 et *Landschaft, Motiv aus Tahiti*, n° 255.

41. *Landschaft*, cat. n° 70.

42. Société du Salon d'Automne, *Exposition de 1903*, catalogue. De Gauguin : quatre paysages (cat. n° A-D), un *Portrait de l'auteur peint par lui-même* (n° E) et trois études (n° F-H).

43. *Traum des heiligen Josef*, cat. n° 117.

44. *Geburt Christi* (cat. n° 98) et *Martinique* (cat. n° 99).

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

nationales : pendant la guerre, trois villes exposent de ses toiles : Rome la neutre de février à juin 1915, Berlin en juillet 1916 et Paris en juin 1917[45].

Cette trajectoire révèle l'implantation fortement germanique du réseau qui permit l'internationalisation de la carrière *post mortem* de Gauguin. Les œuvres envoyées à Vienne poursuivaient leur voyage vers Budapest : des 72 exposées à la Galerie Miethke, en mars 1907, 65 firent ensuite le voyage vers la capitale hongroise, pour le Salon Nemzeti au mois de mai. Six huiles reprirent la route pour Prague ; elles furent présentées à la 13e exposition de la Société Manes, en octobre 1907.

Vollard, Gauguin et la mise sur l'étranger

Le marchand parisien Ambroise Vollard est à l'origine de cette expansion vers l'Est. Des six toiles mentionnées plus haut, parties de Vienne vers Budapest puis Prague, toutes furent prêtées par lui. On retrouve la trace de Vollard également dans le catalogue de l'exposition des Grafton Galleries, à Londres, organisée par Roger Fry en novembre 1910, ainsi qu'à la grande exposition de Saint-Pétersbourg qui montra, en janvier 1912, la fleur de l'art moderne français[46].

Suivons par exemple la *Famille de Tahitiennes,* et *L'Appel*, peints par Gauguin à Hiva-Oa en 1902[47]. La *Famille de Tahitiennes* fut prêtée par Vollard au Salon d'Automne de 1906 ; on la retrouve à Londres en novembre 1910 (Grafton Galleries), puis à Saint-Pétersbourg en janvier 1912[48]. Quant à *L'Appel*, Vollard le prêta au Salon d'Automne de 1906, à Vienne en mars 1907, à Budapest en avril 1910 et quelques mois plus tard à Londres ; en 1912 le tableau était à Cologne, acheté par un amateur hongrois[49].

Le fonds Vollard permet de reconstituer la mise en place patiente et efficace par le marchand de ce qu'on a appelé « l'empire Vollard »[50]. Autour de

45. Rome, Secessione, III. Internazionale. Berlin, Der Sturm, juillet 1916 : « Expressionisten / Futuristen, Futuristen, Kubisten : Gemälde und Zeichnungen ». Paris, Galerie Bernheim-Jeune, 14-28 juin 1917, « Essai d'une collection ».

46. *Manet and the Post-Impressionists*, Londres, Grafton Galleries, 8 novembre 1910 – 15 janvier 1911 ; *Exposition centennale (1812-1912)*, Saint-Pétersbourg, Institut français, 28 janvier 1912.

47. *L'Appel*, Hiva-Oa, 1902, huile sur toile, Cleveland, Museum of Art, Georges WILDENSTEIN, *Gauguin [catalogue raisonné]*, Paris, Les Beaux-Arts, 1964, n° 612 (W 612). *Famille de Tahitiennes,* Hiva-Oa, 1902, New York, collection particulière (W 618). Les listes d'expositions proposées par G. Wildenstein ne correspondent pas aux recensements que j'ai pu effectuer d'après les catalogues. C'est dire l'utilité et l'efficacité d'une base de données informatisée.

48. *Famille tahitienne*, Salon d'Automne 1906, n° 91 ; *Tahitian Family*, Londres, Grafton Galleries, novembre 1910, *Manet and the Post-Impressionists,* n° 120 ; *La Famille, Tahiti*, janvier 1912, Saint-Pétersbourg, n° 114.

49. Paris, Salon d'Automne 1906, n° 89, collection Vollard ; *L'Appel (Saint Dominique),* Ölgemälde, Vienne, Galerie Miethke, mars 1907, n° 52 (probablement prêté par Vollard) ; *L'Appel,* Budapest, Muvezhaz, Nemzetkozi Impresszionista Kiallitas (II. Grand Hall), avril 1910, n° 16 ; *L'Appel*, Londres, Grafton Galleries, novembre 1910, *Manet and the Post-Impressionists,* n° 39, collection Vollard ; Cologne, mai 1912, Sonderbund, *Der Ruf (Dominique),* Besitzer [propriétaire] Hofrat Dr Wolf Kohner, Budapest, n° 172.

50. Sont pris en compte pour cet article : le registre des doubles de la correspondance de Vollard enregistrée du 3 août 1898 au 11 mai 1922, Ms421 (4'1) ; le registre des entrées et sorties de juin 1894 à

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

Gauguin, c'est une toile qu'il tissa, dès la fin du XIXe siècle, avec une stratégie patiente d'investissement à long terme. Vollard se concentra d'abord sur les amateurs étrangers, dans la même logique que celle que Gauguin préconisait : celle du « retour de l'étranger ».

Vollard s'intéressa aux travaux de Gauguin dès ses débuts dans les affaires. Il sut voir, intuition rare parmi les marchands parisiens, la qualité des travaux envoyés par l'artiste et le potentiel qu'il pourrait en tirer. Ayant la chance de disposer de fonds importants, donc la possibilité de constituer des stocks, Vollard acheta à Gauguin pour 1 000 F l'ensemble de ses toiles en 1897-1898[51]. Certes, Gauguin n'était pas dupe : Vollard « ne vient jamais que quand il a déjà acheteur et 25 % de commission ne lui suffisent pas ; en plus on peut tout lui dire : il s'en fout pourvu qu'il réussisse »[52], écrivait-il à son ami Daniel de Monfreid en 1899. Mais le peintre savait aussi quels arguments pouvaient convaincre son marchand :

> « J'ai cinquante et un ans avec une des plus grandes renommées en France et à l'étranger. Et m'étant mis à la peinture très tard il n'y a de moi que très peu de tableaux, dont la plupart sont classés au Danemark et en Suède. J'estime à trois cents au plus, il n'y a donc pas à craindre comme avec les autres ce nombre innombrable de tableaux… C'est donc question de patience et non de gros capitaux comme pour Claude Monet »[53].

Vollard sut attendre. N'eut-il aucun mérite ? et fut-il fautif de ne pas vendre à l'époque où Gauguin ne trouvait pas d'acheteurs ? Les spécialistes de Gauguin ont souvent été sévères vis-à-vis du marchand. Vollard achetait 150 ou 200 F ce qu'il revendait 1 000 F, et adressait de l'argent très irrégulièrement au peintre. On peut lui reprocher également de n'avoir pas exposé Gauguin, de 1897 à sa mort en 1903. Mais en patientant, le marchand contribuait à entretenir le mythe du peintre primitif et à faire monter les cours. Stratège du silence, Vollard, aidé par ses réserves qui ne l'obligeaient pas, comme d'autres petits marchands, à vendre immédiatement les toiles acquises, put laisser venir le bon moment. À partir de 1900, il se mit à stocker les toiles de Gauguin dans la cave de son magasin rue Laffitte. C'est après la mort de Gauguin que le marchand organisa, du 4 au 28 novembre 1903, une rétrospective consacrée au peintre : premier mouvement dans l'orchestration de sa gloire. Se procurant des œuvres par des achats de circonstance ou auprès de Mette Gauguin[54],

décembre 1907 avec des achats aux artistes Gauguin, Redon, Cézanne, Valtat, Denis, Cassatt, K. X. Roussel, Ms421 (4'5) ; un registre non numéroté écrit à moitié de janvier à décembre 1904, Ms421 (4'10) ; le carnet d'adresses de Vollard, Ms421 (4'11) ; enfin les agendas de la galerie, où Vollard consigna de 1906 à 1932 ses prêts à diverses expositions et ventes (Ms 421 [5]), et un petit registre des recettes et paiements tenu du 14 avril 1900 au 1er août 1902, Ms421 (4, 9).

51. Dont *Vairumati* (musée d'Orsay), *Homme cueillant des fruits, Paysage avec pêcheur buvant près de sa barque, Deux Baigneuses* (Barber Institute of Fine Arts, Birmingham) – d'après S. Monneret, *L'impressionnisme…, op. cit.*, t. I, p. 283.

52. Lettre de Gauguin à Daniel de Monfreid, 22 fév. 1899, citée dans Gauguin 1946, p. 21.

53. Lettre de Gauguin à Vollard, 1899, citée par S. Monneret, *L'impressionnisme…, op. cit.*, t. I, p. 283-284.

54. Mette figure dans son carnet d'adresses : « Madame Gauguin, Rue de Richelieu Hôtel de Malte. 8 Ostervold Copenhague » (fonds Vollard, Ms 421 [4, 11]).

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

Vollard continuait à stocker. Il décida cependant de ne plus exposer de Gauguin. Il prêterait ses toiles, de manière réservée pour la France, plus intensément vers l'étranger au contraire, et entretiendrait ainsi la valeur-rareté de l'œuvre du grand exilé.

Les registres de la galerie relativisent néanmoins l'image d'un Vollard en train d'attendre que Gauguin jouisse de « l'immunité des morts » pour commencer à sortir de ses toiles de sa cave. Le marchand n'hésitait pas à en vendre aux amateurs étrangers. En août 1896, il vendit une estampe au comte allemand Harry Kessler[55], et en mai 1897 un grès au collectionneur russe Ivan Stschoukine[56]. Le « mérite » du marchand, s'il faut parler de mérites ou méfaits, fut de miser d'emblée sur un marché international, et pas seulement sur le marché parisien où Gauguin était déjà étiqueté. Vollard inaugurait une stratégie que d'autres après lui sauraient appliquer de manière plus systématique : Daniel-Henry Kahnweiler, « le marchand des cubistes », réservait ses toiles au marché étranger, ce qui fut un facteur décisif dans la construction du mythe de Picasso dont on ne pouvait voir les toiles que chez le marchand ou à l'étranger.

Les prosélytes de Gauguin en Allemagne

En vendant ses Gauguin à des étrangers, Vollard choisissait bien : le comte Harry Kessler, premier acheteur étranger d'un Gauguin, fut aux premiers rangs dans la promotion européenne de son œuvre. Riche aristocrate cosmopolite, mi-allemand, mi-irlandais et parlant parfaitement français, toujours entre Berlin, Paris, Londres ou Weimar, le comte Kessler était à la fin du XIXe siècle bien connu des marchands d'art parisiens. « Cicérone esthétique pour étrangers fortunés »[57], il regroupait autour de lui un groupe de collectionneurs passionnés par le postimpressionnisme. Relativement jeunes (souvent la trentaine), issus de la meilleure société, ces amateurs étaient proches de la Sécession berlinoise. Ils furent vers 1900 un tremplin idéal pour la propagation de l'art moderne français en pays de langue allemande. La peinture de Gauguin leur apportait l'originalité suffisante pour s'émanciper de la domination impressionniste dans les milieux modernistes allemands, et revendiquer indirectement la place de modernisateurs de la culture allemande.

La peinture de Gauguin fut ainsi prise en charge, dès son vivant, par une génération arrivée après 1895 sur la scène intellectuelle allemande, et qui devait tenir compte de prédécesseurs qui avaient monopolisé la référence impressionniste dans leur lutte contre la politique culturelle impériale. La revue *PAN*, fondée en 1895 par quelques jeunes dont Kessler et le critique d'art

55. « Dr Kessler estampe P. Gauguin 150 », Registre des entrées et sorties, Ms421 (4'5).

56. Fonds Vollard, Carnets de Comptes.

57. Alexandre KOSTKA, « Physiologie de l'harmonie. Kessler et son groupe, principaux médiateurs du néo-impressionnisme en Allemagne », in *Signac et la libération de la couleur. De Matisse à Mondrian*, Paris, RMN, 1997, p. 197-210 (p. 198).

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

Julius Meier-Graefe, oscillait entre l'alliance avec la génération précédente, et l'indépendance affirmée. Gauguin participait du choix autonomiste, de même que la peinture de Toulouse-Lautrec (à cause duquel Kessler et Meier-Graefe quittèrent d'ailleurs la revue). On parla ainsi de Gauguin dès les premiers numéros de *PAN* en 1895. Dans la même perspective, les artistes Otto Eckmann, Wilhelm Trübner et Hermann Schlittgen connaissaient Gauguin à cette époque ; ils auraient tenté, en vain, d'en exposer autour de 1894-1895. La génération *PAN* continua par la suite à miser sur Gauguin : Julius Meier-Graefe possédait en 1898 trois petites peintures de lui et entra en contact avec l'artiste[58]. En 1899, la revue *Die Insel*, qui reprenait le programme de *PAN*, aurait montré des dessins de lui à sa rédaction[59]. Engagés plus que jamais, après les discours tonitruants de Guillaume II contre « l'art de caniveau », dans la défense et l'illustration de l'art moderne, ces amateurs continuèrent à faire de Gauguin un cheval de bataille. Publiant en 1902 un ouvrage sur *L'impressionnisme moderne*[60], Meier-Graefe fit à Gauguin une place d'honneur. L'ouvrage fut réédité en 1904.

L'art de Gauguin, parce qu'il symbolisait une option esthétique « plus à gauche » que l'impressionnisme, fut aussi un instrument dans la politique de distinction de plusieurs musées « provinciaux » – alors que le musée de Berlin, dirigé par Hugo von Tschudi, accueillait des toiles impressionnistes. Ainsi dans les collections de Karl-Ernst Osthaus, fondateur à Hagen du musée Folkwang, dans celles du musée des Arts décoratifs dirigé par Harry Kessler à Weimar après 1903, et celles du musée de Krefeld.

On connaît bien l'histoire de la collection d'Osthaus et celle de sa rencontre avec l'art de Gauguin, dont il avait peut-être vu les œuvres à Paris en mars 1903[61]. Dès le mois de mai 1903, Osthaus commence à constituer sa collection de peintures française modernes, avec des Gauguin. Vollard est son partenaire dans cette opération. En mars-avril 1904, Osthaus semble acquérir trois Gauguin, exposés récemment à Krefeld sur un prêt de Vollard[62]. Le marchand lui fait également parvenir des œuvres en communication[63]. Osthaus organisa,

58. *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid*, *op. cit.*, t. 2, n° 42 : avr. 1898.

59. D'après Peter KROPMANNS, « Gauguin in Deutschland – Rezeption mit Mut und Weitsicht », in cat. exp. *Das Verlorene Paradies*, *op. cit.*, p. 252-271.

60 *Der Moderne Impressionismus*, Berlin, 1902.

61. D'après P. KROPMANNS, « Gauguin in Deutschland… », art. cité, p. 254. Sur Osthaus, voir aussi le catalogue d'exposition *Karl Ernst Osthaus : Leben und Werk*, Recklinghausen, Bongers, 1971.

62. Registre des doubles de la correspondance de Vollard, Ms421 (4'1) f° 55 : à Monsieur K. E. Osthaus, au musée de Folkwang à Hagen Wesphalie [*sic*] : Vollard accepte son offre de prendre « les trois tableaux de Paul Gauguin que j'ai prêtés à l'exposition de Krefeld et payables à la fin de l'année prochains, sauf l'à-compte que vous devez me donner maintenant » et précise qu'Osthaus lui doit 8 700 F, dont « 2 Gauguin à 1 800 chacun » et « 1 Gauguin à 3 000 ». Les tableaux en question doivent être : *Mädchen mit Fächer*, *Der Markt*, et *Reiter am Strand (I)* (P. KROPMANNS, « Gauguin in Deutschland… », art. cité, p. 254) (soit *Jeune fille à l'éventail*, huile sur toile, Hiva-Oa 1902, Essen, Folkwang Museum [W 609] ; *Ta Matete* [*Le marché*], huile sur toile, Tahiti 1892, Bâle, Kunstmuseum [W 476] ; et *Cavaliers sur la plage*, huile sur toile, Hiva-Oa 1902, Essen, Folkwang Museum [W 619]). D'après la correspondance des expéditeurs Michel et Kimbell avec Osthaus (fév. 1904).

63. Fonds Vollard, Ms421 (4'1) f° 55.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

dès le mois de décembre 1903, avec ces deux Gauguin achetés deux mois plus tôt et 5 autres apparemment envoyés par Vollard, une petite exposition Gauguin à Hagen. Il encouragea ainsi l'action du directeur du musée de Krefeld, Friedrich Deneken, pionnier de la modernisation de la vie artistique allemande. Vollard envoya des œuvres au musée de Krefeld pour une exposition en mars-avril 1904[64] ; et lui en vendit à la même époque[65].

À cette date, le comte Kessler était entré lui aussi en contact avec le marchand. Ce dernier aida Kessler à approfondir son enthousiasme pour Gauguin. On sait combien Vollard était bavard et savait vendre ce qu'il voulait[66]. Il suffisait au marchand de convaincre Kessler, à la recherche de peintures philosophiques, qu'il avait chez lui ce qu'il désirait. L'échange était équitable : les archives du marchand désignent Kessler comme l'intermédiaire principal de la galerie vers le marché allemand[67]. Mentionné dans le carnet d'adresses de Vollard, et donc connu du marchand bien avant 1900[68], le collectionneur semble avoir pris réellement contact avec lui au début de 1902, comme le marque une visite notée dans un petit registre, début janvier 1902 : « Mardi matin 9 h 1/2 Dr Kessler 28 Köthenerstrasse Berlin »[69].

Kessler, installé à Weimar depuis quelque temps, espérait alors y accomplir la mission de rénovation de la culture allemande qu'il s'était assignée[70]. Nommé en 1903 directeur du musée d'arts appliqués de Weimar, il y entama une politique assez radicale de promotion de l'art moderne international. Gauguin figurait aux premiers rangs de son programme. Le comte visita, en novembre 1903, l'exposition Gauguin chez Vollard[71]. Deux jours plus tard, il prit note dans son journal d'un portrait de Gauguin qu'il avait vu dans une galerie parisienne. Le 25 novembre, il retrouva des Gauguin dans la collection d'Henry Rouart et transcrivit scrupuleusement leurs titres : avait-t-il l'intention d'en faire une exposition à Weimar ? C'est très probable, à moins qu'il n'envisageât simplement de parler de ses tableaux dans ses conférences sur la peinture moderne. C'est à cette époque que Kessler semble avoir acheté la

64. Ms421 (4'1) f° 55, cité plus haut : Vollard à Osthaus, mars-avr. 1904, « les trois tableaux de Paul Gauguin que j'ai prêtés à l'exposition de Krefeld ».

65. Ms421 (4'1) f° 66 : Paris, 13 juin 1904 : lettre de Vollard à M. le Docteur Keneken, Kaiser Wilhelm Museum, Crefeld [*sic*].

66. Voir le témoignage de Daniel WILDENSTEIN dans *Marchands d'art*, Paris, Plon, 1999, p. 64.

67. L'article de P. KROPMANNS cité plus haut n'aborde le rôle de Kessler que de manière allusive, encore moins celui de Vollard.

68. « De Kessler, ~~Berbugerstrasse 23~~ Koethenerstrasse 28, Berlin ». Fonds Vollard, Carnet d'adresses, Ms 421 [4, 11]. La baronne Spitzemberg écrit dans son journal après une visite chez Kessler en 1900 : « Il habite 28 Köthenerstrasse dans 4-5 pièces exiguës » ; *Tagebuch der Baronin Spitzemberg*, Göttingen, 1960, p. 77.

69. Petit registre des recettes et paiements au jour le jour, Ms421 (4'9), f° 110.

70. Voir à ce sujet B. JOYEUX-PRUNEL, « Paris-Weimar-Berlin : le "pivot merveilleux" ? », in Alexandre KOSTKA (éd.), *Paris-Weimar/Weimar-Paris. Kunst-und Kulturtransfer um 1900,* mit einer Einleitung von Marie-Louise von Plessen, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2005, p. 131-158.

71. Harry Graf KESSLER, *Tagebuch* (Journal), Paris, 21 novembre 1903 : Kessler, après un déjeuner chez ses amis Maria et Théo Van Rysselberghe, va voir l'exposition Gauguin chez Vollard (fonds Kessler, Deutsches Literaturarchiv [DLA], Marbach am Neckar).

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

grande peinture *Manao Tupapau* (*L'Esprit des morts veille*)[72]. Son intérêt pour Gauguin mûrissait en parallèle avec les discussions des milieux artistiques d'avant-garde à Paris, en particulier celles du réseau postimpressionniste auquel Kessler était bien intégré[73].

Kessler se tourna alors vers Vollard, principal marchand de Gauguin, pour enrichir sa collection. À partir de 1904, le comte prend une place particulière dans les papiers du marchand. Kessler était un collectionneur passionné, qui achetait souvent par coup de foudre. Vollard sut tirer parti de cette passion[74]. Il le pouvait d'autant mieux que fonctionnait l'inévitable émulation entre collectionneurs : Kessler furetait chez les collectionneurs parisiens, remarquant un Gauguin ici ou là, prenant des notes et comparant avec ce qu'il pouvait lui-même acquérir[75]. Bientôt le comte élargit l'éventail de ses recherches, et acheta également chez le marchand Eugène Druet. L'intérêt de Kessler pour Gauguin avait peut-être encouragé Druet dans sa décision d'investir dans le commerce de ses œuvres. Spécialisé depuis 1904 dans la photographie des œuvres qui plaisaient à Kessler, Druet avait pu se familiariser avec les goûts du collectionneur. Dès 1905, il entreprit de lui vendre des œuvres et non plus seulement leurs clichés[76]. C'est par lui qu'arriva à Weimar la *Vénus noire*, vendue en juin 1905[77].

Kessler se fit, depuis Weimar, le propagandiste de Gauguin en Allemagne. Il montrait sa collection à qui voulait la voir. Les clichés qu'il fit prendre au photographe Druet étaient expédiés en Allemagne à des relations susceptibles de faire exposer ou acheter de l'art français[78]. Si Kessler trouvait dans cet engagement un moyen de distinction et une compensation à ses échecs en

72. Huile sur toile, Tahiti, 1892, New York, Museum of Modern Art (W457). L'achat aurait été fait à Druet (G. WILDENSTEIN, *Gauguin*, *op. cit.*, p. 184). La toile est présente dans la collection de Kessler en 1908 (Lettre d'Eugène Druet à Kessler, 29 oct. 1908, fonds Kessler, DLA).

73. Le 28 novembre 1904, il participe à un déjeuner réunissant le noyau du groupe néo-impressionniste et nabi : « Déjeuné chez les Rysselberghe. Là, Van de Velde, Maurice Denis, Vuillard, Signac, Roussel. Gide vint ensuite ». Il mentionne une discussion apparemment vive et les propos de Roussel sur Gauguin : « *Bei Rysselberghes gefrühstückt. Dort Vandevelde, Maurice Denis, Vuillard, Signac, Roussel. Nachher kam noch Gide* ». *Tagebuch*, fonds Kessler, DLA.

74. Lettre d'Ambroise Vollard à Kessler, Paris le 6 juin 1905, adressée à Weimar (fonds Kessler, DLA) : « On me demande de deux endroits différents si j'ai toujours le grand tableau de Gauguin que vous avez remarqué. J'ai répondu que le tableau était en communication, afin d'avoir le temps de vous prévenir ».

75. Paris 17 février 1905 : « *Bei Fayet, Gauguin. Mit ihm zu Fabre und nachher zu de Monfreid* ». KESSLER, *Tagebuch*, DLA. Fayet, Fabre et Monfreid étaient d'importants collectionneurs de Gauguin.

76. Druet à Kessler, papier en-tête galerie Druet, Paris, 8 mars 1905 : « Je vous expédie aujourd'hui les 8 bois de Gauguin, les photographies du Parthénon, les 5 cartons à dessin, le bronze de Rodin et le bronze de Maillol. J'ai pensé que vous étiez retourné à Weimar et qu'il vous serait agréable d'avoir ces choses ». Fonds Kessler, DLA.

77. Druet à Kessler, 10 juin 1905 : « Hier est parti à votre adresse à Weimar : […] de Gauguin *Vénus noire* » ; fonds Kessler, DLA. La *Vénus Noire* est le titre d'un grès flammé, prêté par le Dr Marx lors du Salon d'Automne de 1906 (cat. n° 227). Aucune peinture ne figure sous ce titre dans les catalogues raisonnés de Georges M. SUGANA (*Tout l'œuvre peint de Paul Gauguin*, Paris, Flammarion, 1981) et Georges WILDENSTEIN (*Gauguin [catalogue raisonné]*, *op. cit.*).

78. Druet à Kessler, Paris, 25 août 1904 – « Voici la liste des clichés qui sont partis à Munich chez Monsieur Bruckmann », DLA.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

politique, son activité était cependant périlleuse, dans le contexte étriqué de la politique culturelle allemande, d'autant plus que la cour de Weimar restait largement dominée par les orientations définies par Guillaume II. Dès 1905, c'est à cause de l'œuvre de Gauguin que les relations du comte avec la cour de Thuringe se détériorèrent. Kessler nota dans son journal, le 2 novembre :

> « Cet après-midi chez Ruhland [directeur du musée de Weimar] […]. Il est entré dans une fureur sauvage, tapait sur la table, hurlait après moi : quoi, je crois qu'il laissera son musée à quelqu'un qui a montré "du Gauguin, une telle *ordure,* dans une ville allemande qui se respecte" […] ? »[79].

Le comte perdit sa place de directeur l'année suivante.

La tentative missionnaire de Kessler échoua donc dans les milieux officiels. Elle porta pourtant des fruits dans le milieu collectionneur de langue allemande. Kessler jouait le rôle, pour les marchands parisiens, d'intermédiaire faisant connaître en Allemagne les « nouveautés » relatives à Gauguin. « J'ai reçu mardi 160 livres de Gauguin ils sont très beaux », lui écrivit Druet en novembre 1906, pendant la grande exposition Gauguin au Salon d'Automne ; « Viendrez-vous bientôt à Paris, n'avez-vous pas l'intention de faire le service aux critiques ? »[80]. Kessler jouissait en effet de bonnes relations avec la critique allemande. Même s'il n'avait pas lui-même écrit sur Gauguin, il figurait à l'époque parmi les spécialistes de son œuvre. Connaisseur impeccable de sa vie, grand causeur dans les salons cosmopolites, il est à peu près certain qu'il parlait beaucoup de Gauguin autour de lui[81]. Il suivait à Paris des conférences sur le peintre, et partait ensuite en mission à l'étranger[82]. Kessler se fit ainsi l'ambassadeur de Gauguin à Vienne, pour l'exposition de mars 1907 à la galerie Miethke. Rencontrant lors de son voyage les personnalités décisives du monde de l'art viennois, il les introduisit à sa vision d'un Gauguin révélateur de la peinture moderne[83].

La peinture de Gauguin dans l'élite culturelle allemande : un transfert culturel et artistique

Quel Gauguin Kessler proposait-t-il au public viennois ? Les effets du transfert de son œuvre en Allemagne ne furent pas sans conséquences. Le texte de la conférence de Kessler à Vienne, en 1907, n'a pas été conservé ; mais le détail des clichés, la plupart en couleur, qu'il se fit envoyer par Eugène Druet

79. « *Nachmittgs bei Ruhland […] Er geriet in eine wilde Wut, schlug um sich und auf den Tisch, schrie mich an, was ich glaubte, dass er sein Museum Jemandem überlassen werde, der "einer anständigen Deutschen Stadt Gauguin, solchen* Dreck" *gezeigt habe […]* » – Kessler, *Tagebuch*, DLA.

80. Druet à Kessler, en-tête galerie Druet, Paris, 8 novembre 1906. Fonds Kessler, DLA.

81. En témoigne une note de son journal le 2 juin 1906 : « Déjeuner chez moi : Van de Velde, Beckmann, Perfall de la *Kölnische Zeitung*, etc. Beckmann parle intelligemment et calmement de Van Gogh, Gauguin, Maurice Denis » (je traduis), DLA.

82. *Journal*, Paris, 28 décembre 1905 : « Conférence sur la vie de Gauguin chez Fayet : première moitié » (« Vorlesung von Gauguins Leben bei Fayet : erste Hälfte »). La fin a lieu le 30 décembre. DLA.

83. « *Abends meinen Vortrag in der Gauguin Ausstellung bei Miethke gehalten. Er schien zu gefallen. Nachher Bankett bei Sacher, wo Hofmannsthal eine sehr schöne Rede auf mich hielt. Dort* Klimt, *der Oberbaurat Wagner, Molls, Hofmann, etc.* » (*Tagebuch*, DLA).

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

pour illustrer ses communications, est éclairant[84]. Kessler entend alors exposer une vision globale de l'art moderne français, où les palettes se succèdent selon une évolution vers toujours plus de lumière et de couleur. Druet lui envoie ainsi : *Le Char de Flore* de Poussin, *Les Femmes d'Alger* de Delacroix, la *Remise de Chevreuils* de Courbet, le *Jardin* de Manet, une *Baie d'Antibes* et des *Fleurs* de Monet, des *Danseuses* et les *Danseuses au repos* de Degas, des *Fruits* et un *Village d'Aix-en-Provence* de Cézanne, une *Baigneuse* et une *Danseuse* de Renoir, des *Tournesols*, un *Portrait de l'artiste*, des *Fleurs roses* et des *Iris* de Van Gogh, *Dans la Forêt* de Maurice Denis, *Les Pins* de Cross, une *Voile verte* de Signac. Et, de Gauguin, *Trois Tahitiennes* et des *Femmes tahitiennes*.

En premier lieu, Kessler intégrait Gauguin dans une histoire de l'art moderne, au sein d'une évolution continue depuis Poussin, Ingres et Delacroix jusqu'à Monet, Cézanne, Gauguin et aux pointillistes. Cette interprétation reprenait la théorie esthétique esquissée par le critique d'art Julius Meier-Graefe, devenu après 1900 la figure centrale de l'idéologie sécessionniste en Allemagne. Dans son *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst,* publiée en 1904, Meier-Graefe avait présenté l'histoire de l'art comme une évolution où la peinture s'émancipait, de manière continue, des sujets et des idées, pour devenir de plus en plus picturale (« *malerisch* »). La modernité marquait l'aboutissement d'une peinture qui tirait sa valeur non plus de son sujet, mais de ses qualités matérielles, objet plastique, sensible par la couleur et les formes. Cette évolution, commencée dès Giotto, avait été entamée, d'après Meier-Graefe, dans la peinture française du XIXe après Ingres, pour aboutir à la peinture impressionniste et postimpressionniste. La peinture de Gauguin, incluse à la fin de cette généalogie, marquait l'aboutissement de cette émancipation visuelle et tactile des œuvres d'art. L'œuvre de Gauguin n'était donc plus la rupture radicale avec les générations précédentes mise en texte par les symbolistes.

Dans la présentation du comte d'autre part, la place de Gauguin était celle de l'artiste des îles, et non celui de la Bretagne ; c'était celle du peintre de la fuite du monde, des fleurs et des couleurs, et non celui du peuple. Cette fuite du monde n'avait pas les mêmes implications symboliques, sociales et culturelles que celles de l'exilé fêté par les milieux littéraires symbolistes des années 1890. Le Gauguin des symbolistes était à la fois l'artiste du retour aux valeurs primitives, aux sources du peuple breton, celui du retour à l'âge d'or d'un état naturel hypothétique, et le peintre d'un état de vie en rupture avec la civilisation technicienne dont l'impressionnisme et le naturalisme avaient été les chantres. Le Gauguin de Kessler, lui, n'importait plus tant par cette mise à distance de la civilisation de l'époque, que par la vertu salvatrice de son art radicalement exotique et dyonysien. Kessler nourrissait en effet une foi nietzschéenne dans la valeur spirituelle de l'art, qui lui permettait d'apprécier

84. Druet à Kessler, Paris, 11 déc. 1907, fonds Kessler, DLA.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

autant l'impressionnisme que le symbolisme. Ce salut par l'esthétique était un salut élitiste, aristocratique, où le sujet « populaire » du peuple breton ou des autochtones des îles visitées par Gauguin n'importait pas vraiment, à la différence de l'action à la fois visuelle et spirituelle de la toile en tant que telle. L'œuvre de Gauguin, en particulier les toiles et les sculptures de l'exil aux îles, devenait l'accomplissement de ce salut par l'art, que ses œuvres faisaient partager à qui les contemplait.

L'introduction par Kessler de la peinture de Gauguin en Allemagne participait ainsi d'un véritable transfert culturel[85] : l'esthétique symboliste anti-impressionniste était traduite, voire trahie en prolongement de l'impressionnisme ; l'art populaire devenait un art plus aristocratique que jamais ; l'approche anti-civilisationnnelle de Gauguin devenait, au contraire, l'élan d'un raffinement culturel et intellectuel sans lequel il n'était pas possible de comprendre les interprétations de Kessler (ou de Meier-Graefe). Gauguin devenait un artiste pour l'élite cosmopolite berlinoise du début du siècle. C'est grâce à un tel transfert, traduction-adaptation et trahison inévitable, que la renommée de Gauguin s'implanta solidement en Europe centrale.

Il n'est donc pas étonnant qu'une partie de la clientèle allemande d'Ambroise Vollard, qui lui achetait des Gauguin, recoupât directement le réseau des connaissances de Kessler. Vollard avait conscience de l'entregent du comte allemand, et cultivait, par sympathie comme par intérêt, ses relations avec lui. Les agendas de la galerie mentionnent ça et là des rencontres – souvent au Café de Paris, quartier général de Kessler lors de ses séjours dans la capitale française[86]. De même, le journal de Kessler note ses visites à la galerie et sa présence aux dîners donnés par le marchand dans sa fameuse cave – où le collectionneur amenait parfois de futurs clients[87].

Communiant au culte de l'art célébré par Meier-Graefe ou Kessler, les membres de son réseau berlinois sacrifiaient aux pratiques sociales d'un milieu pour lequel l'idéal supérieur, la *Bildung,* se manifestait par le collectionnisme – d'autant plus qu'ils en avaient les moyens[88]. Une fois assagie leur passion pour l'impressionnisme, et démontrée la valeur novatrice et légendaire des œuvres de Gauguin, celles-ci devenaient des objets de choix propres à singulariser une collection. Vint ainsi à la peinture de Gauguin le directeur de la *Nationalbank*

85. Sur les transferts culturels, voir Michel ESPAGNE, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999 et l'article fondateur de cette méthode : Michel ESPAGNE, Michael WERNER, « La construction d'une référence culturelle allemande en France : genèse et histoire (1750-1914) », *Annales ESC,* 42/4, juill.-août 1987, p. 969-992.

86. Par exemple le 17 novembre 1908 : « Café de Paris 7 h 1/2 Cte Kesselr [*sic*] » ; ou le samedi 26 juin 1909 : « Kessler midi – déj café Paris » (fonds Vollard, Agendas de la galerie, Ms 421 [5]).

87. Par exemple le 22 mai 1907 ; le 7 juin 1907, Kessler dîne chez Vollard en compagnie de Helene von Noztitz et son mari ; le 19 juin Vollard organise un dîner chez lui pour présenter Degas à ses amis ; Kessler dîne encore chez lui le 8 février 1908, le 11 juin 1909, le 15 novembre 1910…

88. Stefan PUCKS, « Von Manet zu Matisse – Die Sammler der französischen Moderne in Berlin um 1900 », in *Manet bis van Gogh ; Hugo von Tschudi und der Kampf um die moderne Kunst*, New York et Munich, Prestel, 1996, p. 386-390.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

für Deutschland, Julius Stern, propriétaire d'une des plus célèbres collections d'art moderne au début du XXe siècle en Allemagne[89]. Kessler sut également amener à Vollard son ami le baron Eberhard von Bodenhausen, cofondateur de la revue *PAN*[90]. Par l'intermédiaire de ce dernier, le marchand eut accès au baron et à la baronne de Golubeff, de Wiesbaden[91]. Schulte, marchand d'art à Berlin, se décida pour Gauguin en novembre 1907[92]. Cet intérêt était certainement consécutif à la présence, à la Sécession de Berlin en avril 1906, de deux toiles de Gauguin ; il manifestait, surtout, un fait nouveau : il y avait désormais en Allemagne une clientèle solide pour Gauguin, à laquelle le marchand entendait lui aussi accéder.

En Autriche, la porte d'entrée sur le marché de la peinture moderne était la galerie Miethke. C'est elle qui introduisit la peinture de Gauguin à Vienne. Miethke, dont le nom apparaît souvent dans les papiers de Vollard, semble avoir été pour le marchand parisien un tremplin d'exportation : dans son carnet d'adresses, en marge des coordonnées de la galerie, Vollard nota simplement : « Gauguin ». Vollard envoyait à Miethke des tableaux en communication. En mars 1907, il lui en expédia soixante, dont une partie (notamment les Gauguin) furent exposés en mars-avril à la galerie[93]. L'exposition de mars 1907, à Vienne, à la Galerie Miethke, complétée par la conférence de Kessler, ne fut pas sans résultat. En juin 1908, la correspondance de Vollard mentionne une vente à Carl Reinninghaus de Vienne pour 20 000 F, dont une œuvre graphique de Gauguin, un tableau intitulé *Trois femmes*[94], et un « Grand Gauguin » à 14 000 F[95]. De Vienne, l'intérêt pour Gauguin s'étendit vers Budapest en 1909. Vollard expédia ainsi deux tableaux de Gauguin au collectionneur Marczell Nemes, et probablement un troisième un peu plus tard[96]. Si Nemes finit par les lui retourner, apparemment par manque d'argent, il reste qu'il les garda plus de deux mois[97]. Il les aurait certainement gardés plus longtemps si Vollard ne l'avait pas pressé de les lui renvoyer[98]. Avoir des Gauguin chez soi était en effet devenu symboliquement très valorisant. La peinture de Gauguin conférait à une collection le prestige d'une modernité sulfureuse, parisienne et fort intellectuelle.

89. Registre des doubles de la correspondance de Vollard, Ms421 (4'1) f° 62.

90. 12 novembre 1904, Ms421 (4'10), f° 35.

91. Fonds Vollard, Lettre de Vollard à M. de Goloubeff, Paris, 25 août 1904 – Ms421 (4'1) f° 70.

92. Au 21 novembre 1907 : « Tableaux [prêtés] à Mr Schulte unter den Linden 78 et 76 à Berlin : Gauguin la Fuite 9 000 F ; Bonjour Mr Gauguin 8 000 ; Paysage aux cochons 7 000 ; Nature-morte 7 000 ; Joseph et Mme Putifar [*sic*] 8 000 ». (Agendas de la galerie, 1906-1932, Ms 421 [5]).

93. Vollard à Miethke, Paris, 6 mars 1907. Fonds Vollard, Ms421 (4'1) f° 114-115.

94. Probablement les *Trois Tahitiennes,* Tahiti, 1896, New York, collection Haupt (W 539), que le client doit payer 500 F – Ms421 (4'1) f° 123.

95. Registre des doubles de la correspondance de Vollard, Ms421 (4'1) f° 122.

96. Lettre de Vollard à Nemes, fonds Vollard, Ms421 (4'1) f° 140 ; et Ms421 (4'1), f° 144.

97. Lettre de Nemes à Vollard, Budapest, 16 oct. 1909 : « Les deux Gauguins, l'autre Degas et l'esquisse Ment furent renvoyés avec le train de grande vitesse ». Fonds Vollard, Ms421 (2'2), f° 193.

98. Vollard à Nemes, 30 sept. 1909, Ms421 (4'1) f° 144.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

La gloire de Gauguin

La gloire de Gauguin, manifeste par le succès que commence à connaître sa peinture dans les plus prestigieuses collections modernistes d'Europe après 1909, est inséparable d'une montée de la cote de ses œuvres. À partir de cette époque, on constate le développement d'une véritable émulation entre collectionneurs sur la peinture de Gauguin, où le mimétisme joue parfois plus que le souci de distinction qui, jusqu'ici, s'imposait comme premier critère d'acquisition de la peinture de Gauguin. L'art de Gauguin avait franchi une étape nouvelle : celle de la spéculation.

Gauguin et les collectionneurs russes : de la distinction au mimétisme

Ce passage, autour de 1909, d'une fonction distinctive à une fonction mimétique, est tout à fait remarquable dans l'évolution des achats des collectionneurs russes intéressés par l'art de Gauguin. L'achat par Stschoukine et Morosoff d'œuvres de Gauguin est assez mal reconstitué par la recherche, malgré l'exposition tenue à Ferrare en 1995 sur l'influence de Gauguin en Russie[99]. Le fonds Vollard, dans lequel les Russes prennent la première place parmi les collectionneurs étrangers répertoriés, révèle pourtant directement combien l'acquisition de toiles de Gauguin s'insérait dans une forte concurrence entre les deux hommes, où la distinction fit place au mimétisme assez rapidement.

Ivan Stschoukine, fils cadet d'une grande famille d'industriels et collectionneurs de Moscou, apparaît dans les papiers de Vollard dès le mois de novembre 1896[100]. Depuis 1893, il avait transféré son salon à Paris et y recevait Rodin, Degas, Renoir, Huysmans. C'est grâce à Ivan qu'entrèrent dans la collection de ses frères des tableaux impressionnistes. Ses relations avec la galerie Vollard étaient régulières. Dès le mois de mai 1897, Ivan acquit un grès de Gauguin[101].

Son frère Sergei, directeur de l'usine familiale à Moscou et personnalité respectée du monde des affaires, prit sa suite. Il apparaît dans les papiers de la galerie Vollard en novembre 1904. Gauguin est le premier artiste qu'il semble avoir acquis chez Vollard (deux tableaux[102]). Stschoukine poursuivit ses acquisitions de Gauguin en avril et en mai 1906[103]. Ainsi *Les tournesols* (1901) entrèrent en

99. L'article d'Albert Kostenevic, « Gauguin e il collezionismo russo », in *Paul Gauguin et l'avanguardia russa*, cat. exp. cité, *ibid.*, p. 21-63, parle en fait plus des collectionneurs russes que du rôle des Gauguin dans leurs collections.

100. Registre des ventes de Vollard, 20 juin 1894 au 3 novembre 1897 ; novembre 1896 : achat de *Femme à la baignoire* et d'une « petite scène d'intérieur » de Degas – Ms421 (4'2) f° 36.

101. Fonds Vollard, Carnets de Comptes. Ivan Stschoukine n'est pas pris en compte par l'étude d'Albert Kostenevic, probablement par manque de sources.

102. Les informations du fonds Vollard permettent de préciser une histoire où le mythe s'est nourri d'informations lacunaires ou imprécises. La *Nature morte aux fruits*, « premier » tableau de Gauguin à entrer dans la collection de Sergei d'après Albert Kostenevic qui ne précise pas à quelle date, est donc arrivée en Russie fin 1904, non pas seule mais avec un autre tableau : *Aha oe feii? (Comment, tu es jalouse?)*, de 1892. Le 10 novembre 1904, Vollard note avoir reçu de « Schtoukine, Moscou », 3 500 F pour deux Gauguin (numérotés dans ses registres 3 375 et 3 379). Fonds Vollard, Ms421 (4'10), f° 34.

103. Agendas de la galerie, vendredi 27 avril 1906 ; vendredi 4 mai 1906 (Ms 421 [5]).

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

Russie en mai 1906. Des *Cavaliers* et *Te arii vahine* (1896) les rejoignirent en avril 1908[104]. En octobre 1908, Stschoukine acquit également un portrait[105]. Les montants versés par Stschoukine à Vollard sont impressionnants : 2 000 F, 4 000 F d'un coup[106]. À partir de 1908, ils augmentent de manière spectaculaire : cette année-là, Stschoukine achète à Vollard pour plus de 8 000 F. En janvier 1909, il est prêt à payer 18 000 F un *Portrait de femme en bleu avec chapeau* de Cézanne[107]. La peinture de Gauguin, que Stschoukine appréciait aussi, devenait également un objet de luxe, une toquade de riche amateur.

L'importance des Gauguin dans la collection de Stschoukine ne pouvait donc que motiver son homologue et concurrent, Ivan Morosoff, à l'imiter. Ce dernier s'intéressait à la peinture étrangère depuis 1903 ; il entra en contact avec Vollard l'année suivante[108]. Attiré d'abord par la peinture harmonieuse et les couleurs douces des impressionnistes, il ne s'intéressa à Gauguin que plus tard, justement sur l'exemple de Stschoukine. Morosoff avait entamé sa collection par souci de distinction. Il la modernisa, en suivant Stschoukine, parfois à contrecœur, mais toujours de manière systématique, en bonne logique mimétique. Morosoff acheta ainsi son premier tableau de Gauguin en octobre 1907[109]. Contrairement aux affirmations de certains chercheurs selon lesquels il aurait acquis huit tableaux de Gauguin cette même année 1907, ses achats s'étalèrent sur plusieurs années[110]. En avril 1908, entrent dans sa collection trois Gauguin[111]. En septembre 1909, la concurrence entre Morosoff et Stschoukine est à son climax : Morosoff achète à Vollard *Idylle tahitienne*[112], puis probablement la *Nature morte aux oiseaux exotiques*[113], enfin les *Pastorales tahitiennes*[114]. En mai 1910, il semble avoir acheté une autre toile de Gauguin[115].

104. Mardi 28 avril 1908 (Ms 421 [5]).

105. Lundi 12 octobre, *ibid.* – s'agit-il de l'*Autoportrait* de 1888 du musée Pouchkine (W 297) ?

106. Mardi 13 octobre 1908 : « Reçu Mr Stchoukin 2 000 F pour dû de toile de Gauguin », et mardi 30 juin 1908 : « Stchoukin Serge 4 000 F », *ibid.*

107. Samedi 16 janvier 1909 : vente à Serge Stschoukine de Moscou « pour la somme de 18 000 F payables en juin une toile de Cézanne (femme en bleu avec chapeau) » – Agendas de la galerie, Ms 421 (5).

108. Il achète à Vollard un Pissarro le 12 octobre 1904 – Ms421 (4'10), f° 25.

109. Samedi 5 octobre 1907 « Vendu à Morosoff 1 nature morte Cézanne 17 000 ; 1 Cézanne paysage [?] 13 000 ; 1 Gauguin [titre illisible] 8 000 […] » (agendas de la galerie, Ms 421 [5]). Les tableaux sont expédiés le 10 octobre (*ibid.*). Il s'agit probablement de *Matamoe (Le Paysage aux Paons*, 1892, Ermitage, W 484), qui d'après Albert Kostenevic serait le premier Gauguin acquis par Morosoff (A. Kostenevic, « Gauguin e il collezionismo russo », art. cit., p. 39).

110. Contrairement à l'hypothèse d'après A. Kostenevic (*ibid.,* p. 37) selon laquelle après 1908 ses achats auraient diminué.

111. *Ea haere ai oe (Femme aux fruits* ou *Où vas-tu ?),* 1893, Ermitage (W501), *Fatata te mouà (Au pied de la montagne* ou *Le grand arbre*), 1892, Ermitage (W481) et *Le Bouquet de fleurs* (W594 ou W409 bis ?). Agendas de la galerie, Ms 421 [5], 29 avril 1908.

112. Agendas de la galerie, 14 septembre 1909. Il doit s'agir de l'huile sur toile *Idylle à Tahiti*, 1901, de la collection Buhrle à Zurich (S 425, W 598). Le tableau est expédié en Russie le vendredi 15 octobre 1909. Agendas de la galerie Ms 421 (5).

113. 1902, musée Pouchkine (W629). Agendas, 27 septembre 1909 : 421 [5].

114. 1892, Ermitage (W470). Ms421 (4'1) f° 146 : 30 septembre 1909.

115. Agendas de la galerie, 13 mai 1910, Ms 421 (5) : « Morosoff 11 000,00 F pour Gauguin reçus ».

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

Le mimétisme n'excluait pas la permanence de préoccupations de distinction. Les choix de Morosoff sont ainsi plus sélectifs que ceux de Stschoukine qui, à la même époque, s'intéressait à tout l'œuvre de Gauguin : un portrait, des toiles tahitiennes ou provençales, des personnages et des natures mortes. Morosoff appréciait des tableaux assez doux, ceux où Gauguin observe la nature tahitienne, sa faune et sa flore. Il était plus sensible aux qualités décoratives de la peinture de Gauguin qu'à sa personnalité provocatrice, à l'inverse de Stschoukine. Cette opposition entre un Gauguin musical, exotique et rêveur dans la collection de Morosoff, et un artiste plus iconoclaste dans celle de Stschoukine, correspond à l'image que les deux collectionneurs voulaient donner d'eux-mêmes. Le caractère pluriel de l'œuvre de Gauguin leur permit de personnaliser leurs collections, et donc de masquer leur concurrence et sa part importante de mimétisme.

Gauguin dans les collections européennes : une nouvelle mode

Gauguin devint-il alors une valeur sûre de l'art moderne ? Depuis 1906 les collectionneurs américains s'intéressaient aussi aux toiles de Vollard, avant même la grande rétrospective Gauguin du Salon d'Automne. Les Havemeyer commencent au printemps 1906, acquérant quatre bois de l'artiste[116]. L'année 1908 marque plus nettement l'enracinement d'une mode – Vollard n'avait jamais vendu autant d'œuvres de Gauguin. Cette année-là, les Américains implantés à Paris, Gertrude et Leo Stein, lui achètent des *Tournesols*[117] ; le Suédois Ernst Thiel vint prendre un tableau[118] ; le peintre belge James Ensor acquiert une toile de la collection Fayet[119] ; et Vollard envoie un tableau à Helsingfors[120]. En 1909, un Gauguin part pour Weimar[121]. En 1911, des gravures et un tableau sont expédiés en Suisse, puis trois séries en juillet 1912[122].

Vollard exportait du rêve, peut-être ; mais il exportait surtout les ingrédients d'une distinction qui avait l'avantage d'être à la fois intellectuelle et économique – car Gauguin se vendait cher désormais.

À cette époque, les catalogues d'exposition révèlent une multiplication frappante des collections de peinture comprenant des œuvres de Gauguin. En 1904, on ne compte encore que deux collectionneurs étrangers de Gauguin (pour la Libre Esthétique de 1904), les Belges Anna Boch et Octave Maus. En 1906, la rétrospective Gauguin au Salon d'Automne puise dans des collections françaises :

116. Agendas de la galerie, vendredi 4 mai 1906 (Ms 421 [5]).

117. Lundi 27 avril 1908 ; *ibid.*

118. Lettre du 23 juin 1908 à Ernest Thiel, Stockholm. Registre des doubles de la correspondance de Vollard, Ms421 (4'1) f° 124.

119. Lundi 13 juillet 1908 : « vendu à Mr Ensor [?] une toile de Gauguin [titre illisible], collection [?] Fayet pour 2 000 frs dont 600 F reçus à compte » (agendas de la galerie, Ms 421 [5]).

120. Registre des expéditions de la galerie, Ms421 (4'13), f° 12 : à M. Magnus Enckell, un tableau à 2 500 F (le 9 novembre 1908).

121. *Ibid.*, 19 avril 1909, envoi d'un Gauguin (10 000 F) à Walther Lange ; Ms421 (4'13), f° 16.

122. Envoi à M. Hahnloser de Winterthur, après le 12 mai 1911, Ms421 (4'13), f° 33. Et envoi au même de trois séries le 12 juillet 1912, Registre des expéditions de la galerie, Ms421 (4'13), f° 55.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

Sainsère, Rouart, Frizeau, Arthur Fontaine, Lerolle ou Mme Chausson, et surtout Fabre, Durio, Fayet, Vollard, Mantfried et Schuffencker… Kessler, de Berlin, prêtant « Un tableau » (cat. n° 226), est alors bien isolé.

En 1909 en revanche, la carte des collectionneurs de Gauguin a totalement changé : les toiles de Gauguin ne sont plus seulement en France ou en Allemagne. Elles ont atteint l'Europe centrale et la Russie. Les catalogues des expositions de l'époque citent les noms de collectionneurs étrangers de Gauguin : Alfred-Walter Heymel, de Munich, prête un *paysage* à la Kunsthalle de Brême en 1909. En 1910, Adolf Kohner de Budapest envoie *L'Appel* et des *Fleurs* à l'exposition *Nemzetkozi Impresszionista Kiallitas* de Budapest et le « Sig. Rosenberg », un *Paesaggio dell'isola di Tahiti* à la *Prima Mostra Italiana dell'Impressionismo* de Florence. L'exposition *Manet and the Post-Impressionists* à Londres, ouverte en novembre 1911, emprunte à Mrs Chadbourne deux aquarelles et cinq dessins. En octobre 1911, l'exposition du Wallraf-Richartz-Museum de Cologne montre les *Cavaliers sur la plage* de la collection d'Emil vom Rath[123].

En 1912 la carte des collectionneurs de Gauguin est encore européenne ; elle sera mondiale l'année suivante. Le catalogue de l'exposition du *Sonderbund* à Cologne, en mai 1912, indique les noms de collectionneurs de Budapest, Amsterdam, Hagen, Berlin-Charlottenburg, Munich, Berlin, Freising, Cologne, Brême. Ajoutons, avec les catalogues de l'exposition du *Frankfurter Kunstverein* en juillet 1912, et du *Moderne Kunstkring* du Stedelijk Museum d'Amsterdam, en octobre, des collectionneurs de Francfort, Amsterdam et La Haye.

L'année 1913 marque le résultat d'une extension mondiale (carte 2). Reconstituée à partir de catalogues ou des papiers de Vollard, la carte des collectionneurs de Gauguin en 1913 s'étend ainsi de la France aux multiples centres culturels de l'Allemagne (Berlin, Munich, Cologne, Krefeld, Brême, Weimar, Hagen, Francfort, Freising…) et de l'Autriche-Hongrie (Vienne, Budapest), vers l'Europe du Nord (Bruxelles, Amsterdam, La Haye et Stockholm) et la Grande-Bretagne, jusqu'à Moscou. L'Amérique est atteinte par les Havemeyer, sans oublier les collectionneurs américains révélés par le catalogue de la dernière escale de l'exposition itinérante de l'*Armory Show*, à Boston : Mrs Chadbourne, Mrs Alexander Tison et le juriste américain John Quinn, très impliqué dans l'organisation de l'*Armory Show*. Cette carte ne recoupe pas exactement celle des expositions de tableaux du peintre. Ceci confirme que pour l'expansion « commerciale » d'une œuvre, l'influence de réseaux (marchands ou collectionneurs) était nettement plus importante que celle des expositions. Ces dernières émanaient d'ailleurs le plus souvent des réseaux en question, élargissant la gloire de l'artiste à un public qui n'avait pas nécessairement les moyens d'en acquérir les œuvres.

123. *Berittene Tahitaner am Meeresrande* (cat. n° 38) – probablement *Cavaliers sur la plage*, huile sur toile, 1902, Essen, musée Folkwang (W 619).

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

CARTE 2

LA RÉPARTITION DE L'ŒUVRE DE GAUGUIN DANS LES COLLECTIONS PRIVÉES EN 1913

Sources : catalogues d'expositions et fonds d'archives ; Béatrice Joyeux-Prunel, 2005.

Muséalisation et spéculation

À la veille de la Première Guerre mondiale, Gauguin était devenu un grand artiste et les musées commencèrent à s'intéresser à son œuvre. Une fois de plus, l'étranger précéda les institutions parisiennes. Fin janvier 1908, Vollard vend au musée de Francfort une toile intitulée *Cheval et cavalier*[124], ainsi qu'un dessin le mois suivant[125]. En avril 1908, c'est un bronze pour la Kunsthalle de Brême[126]. Il envoie, en juillet 1911, un dessin et une aquarelle de Gauguin au Cabinet des Estampes de Budapest[127], l'année suivante des lithographies[128].

La muséalisation européenne de l'œuvre de Gauguin diminuait l'offre de ses toiles et faisait automatiquement monter sa cote. D'où l'intérêt de nouveaux

124. Jeudi 30 janvier 1908, agendas de la galerie, Ms 421 (5).

125. Registre des expéditions de la galerie, Ms421 (4'13), f° 7 (15 février 1908).

126. *Ibid.*, Ms421 (4'13), f° 8 (18 avril 1908).

127. Lettre de Vollard au Dr Simon Meller, conservateur du Cabinet des Estampes de Budapest, Paris, le 19 juill. 1911. Registre des doubles de la correspondance de Vollard, Ms421 (4'1) f° 215. Le Registre des expéditions de la galerie confirme l'envoi de l'*Homme assis*, avec un *Nu couché* (300 F) et une aquarelle (300 F) – Ms421 (4'13), f° 35.

128. Registre des expéditions, 25 octobre 1912 – Ms421 (4'13), f° 61.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

marchands pour l'œuvre de Gauguin après 1908. Désormais Vollard n'était plus le seul marchand parisien à proposer des Gauguin à l'étranger : Clovis Sagot, Eugène Druet et la galerie Bernheim-Jeune étaient entrés dans l'arène. À Londres en novembre 1910, pour l'exposition des Grafton Galleries, Sagot envoya deux œuvres, Druet *Adam et Ève*, une *Étude de femme*, *Pont-Aven (Bretagne),* une *Vue sur la Martinique,* des *Tournesols,* une *Martinique*, une nature morte, un *Portrait de M. X* et une nature morte, *L'Esprit veille,* rachetée récemment à Kessler, *Les Laveuses*, *Les Coiffes blanches*, une huile et un dessin ; Bernheim-Jeune prêta des *Enfants*.

Druet semble ne s'être lancé vers Gauguin qu'assez tardivement – une fois la cote de l'artiste assurée. Il était en relation avec l'Allemagne, l'Angleterre, Saint-Pétersbourg (il envoya un dessin à l'Exposition centennale de janvier 1912) et l'Amérique qui lui emprunta une nature morte, un *Atelier* et une sculpture sur bois pour l'*Armory Show.* Gaston et Josse Bernheim-Jeune, propriétaires d'une des plus prestigieuses galeries de la rive droite, s'intéressaient à Gauguin depuis environ 1904 : ils prêtèrent un *Paysage à Tahiti* à la Libre Esthétique de Bruxelles en mars 1904. Plusieurs Gauguin passèrent par la galerie, exposés en novembre et décembre 1907 (expositions « Fleurs et nature » et « Portraits d'hommes »), en mai et décembre 1910 (« Nus » et « La Faune »), en juin et juillet 1911 (« l'Eau » et « la Montagne »), et en juin 1917 (« Essai d'une collection »). Si l'on ne peut encore, par manque de sources, reconstituer le rôle des Bernheim dans l'exportation de l'œuvre de Gauguin, on peut en tout cas supputer qu'il ne fut pas négligeable – ainsi la peinture *Haere Pape (Toilette Matinale),* passa par Vienne et Budapest avant d'être exposée sur les murs de la galerie du boulevard de la Madeleine[129].

Mais Vollard gardait une place privilégiée dans le commerce mondial des Gauguin : il détenait en effet la production la plus intéressante de l'artiste, qu'il avait stockée depuis longtemps. On peut ainsi mettre en évidence les relations de la galerie Vollard avec ses homologues de Londres[130], Zurich[131], Francfort[132], avec la Moderne Galerie d'Heinrich Thannhauser à Munich[133], sans oublier Miethke de Vienne et Schulte de Berlin. Dans ce réseau, Vollard occupait une position dominante : la valeur était chez lui et il n'était pas prêt à laisser modifier ses prix sans son avis par un marchand ou un salon étranger,

129. Huile sur toile, Tahiti, 1892, Merion, Barnes Foundation (W 464) : exposition à Vienne, Galerie Miethke, mars 1907, n° 63 ; à Budapest, Budapest, mai 1907, Nemzeti Szalon, n° 27 ; puis sous le titre *Le chien : Haere Pape*, chez Bernheim-Jeune, décembre 1910, « La faune », n° 51 et *Haere Pape* en juin 1911, pour l'exposition « L'Eau » (n° 21).

130. Envoi aux Stafford Galleries de Londres, à l'adresse de John Nevill, d'un Gauguin à 9 500 F, le 7 octobre 1911 (Registre des expéditions de la galerie Ms421 [4'13], f° 36).

131. 15 mars 1912, envoi au Kunstsalon Walfsberg de Zurich de 9 tableaux de Gauguin (Ms421 [4'13], f° 46) : dont *Tahiti, Joseph et Madame Putifar, Bœufs,* un *Paysage de Tahiti* « non signé », une *Jeune fille au fauteuil, Tahiti Cochons,* un *Paysage de Bretagne* et 11 gravures.

132. 1er juin 1912, envoi à Scheider de Francfort, d'un Gauguin à 9 000 F – Ms421 (4'13), f° 51.

133. Envoi de *Meules à Arles* et *Enfants dans la forêt*, le 1er janvier 1913 – Ms421 (4'13), f° 70.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

sous prétexte que ce dernier lui permettait de vendre par son intermédiaire. Vollard savait qu'il disposait d'arguments forts pour se faire entendre : les Gauguin étaient devenus rares, et qui ne payait pas n'aurait pas. En témoigne cette lettre tout à fait révélatrice des enjeux de l'époque, envoyée par Vollard à la Stafford Gallery de Londres en 1912 :

« Je suis très étonné, votre exposition étant fermée depuis un mois, de n'avoir pas encore reçu le montant du prix de mon tableau de Gauguin "La Lutte de Jacob et de l'ange" soit *quinze mille francs*. Je suis d'autant plus surpris que le règlement n'ait pas été opéré de suite qu'il s'agit d'un tableau en *dépôt*. Comme il m'est impossible d'attendre plus longtemps, si votre client ne peut payer *immédiatement*, veuillez me retourner mon tableau aussitôt que vous aurez reçu cette lettre. Ayant un client en ce moment qui désire beaucoup ce tableau je vous prie de vouloir bien me donner une solution de cette affaire par retour de courrier »[134].

Le marchand pouvait également faire valoir les trésors de sa cave dont le contenu commençait à relever du mythe :

« J'aurai le plaisir, écrit-il à Fritz Meyer, de Zurich, […] de vous faire visiter ma collection de Cézanne, Degas, Renoir et Gauguin. J'ai aussi un grand nombre de toiles de jeunes peintres Denis, Bonnard, Roussel, Laprade, Puy, Manguin, Vlaminck, Matisse, Picasso, etc. »[135].

Les collectionneurs étrangers savaient qu'il fallait passer par Vollard pour trouver, comme pour bien revendre, une toile de Gauguin. Et si le marchand était prêt à faire crédit à ses clients, à échelonner les paiements ou à envoyer des œuvres en dépôt, il ne perdait pas pour autant de vue sa position dominante : lorsqu'il envoie des œuvres en communication, c'est avec des « frais à la charge du dépositaire »[136]. Il ne baissait pas non plus ses prix.

À la veille de la Première Guerre, ces prix avaient bien monté. En 1893 encore, Gauguin avouait qu'on n'offrait jamais plus de 1 500 F pour ses œuvres[137]… Dix ans plus tard, sa peinture s'arrachait à des prix importants. Il est difficile de résumer la montée de la cote de Gauguin par une courbe, tant les formats et les supports de ses œuvres sont hétérogènes ; mais on peut suivre la cote de quelques toiles. *Les Bœufs*, que Vollard envoie à la Galerie Miethke de Vienne en mars 1907 pour 3 500 F, furent proposés à 5 000 F en mai 1910 lors d'un envoi pour Brighton[138]. Vollard montait ses prix lorsqu'il sentait le marché porteur : les *Palmiers*, envoyés à Vienne pour 4 000 F, passèrent à 5 000 F lorsqu'il les expédia à Prague pour la saison suivante[139]. Sur le même trajet,

134. Vollard à Monsieur John Nevill, Stafford Galleries, Londres (Paris le 1er février 1912) : Registre des doubles de la correspondance de Vollard, Ms421 (4, 1) f° 225.

135. Lettre de Vollard à Fritz Meyer de Zurich, 19 janv. 1911, Ms421 (4'1) f° 184.

136. 30 juillet 1909, agendas de la galerie, Ms 421 (5).

137. À Mette, Paris, déc. 1893 : « Mon exposition n'a pas donné, en réalité, le résultant qu'on en pouvait attendre, mais il faut voir les choses en face. J'avais fixé des prix très élevés : 2 000 à 3 000 Frs en moyenne. Chez Durand-Ruel, je ne pouvais guère faire autrement, eu égard à Pissarro, Manet, etc. Mais beaucoup ont offert jusqu'à 1 500 F. Que peut-on dire, il faut attendre et, en somme, j'ai eu raison, car maintenant sur le marché un prix de 1 000 F ne paraît pas énorme » (Gauguin 1946, p. 251).

138. 6 mars 1907, Ms421 (4'1) f° 114-115, et agendas de la galerie, Ms 421 (5) au 11 mai 1910.

139. 6 mars 1907, Ms421 (4'1) f° 114-115, et agenda de la galerie, 6 août 1907, Ms 421 (5).

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

CARTE 3

LA RÉPARTITION DE L'ŒUVRE PEINT DE GAUGUIN À LA FIN DU XXe SIÈCLE

Sources : Georges M. Sugana, Tout l'œuvre peint de Paul Gauguin ; *B. Joyeux-Prunel, 2005.*

le *Paysage d'Arles* passa de 1 800 à 3 900 F. *Hautes eaux* pour la cote des Gauguin. Quant aux *Misères humaines*, prêtées à Vienne chez Miethke en mars 1907 pour 4 500 F, elles gagnèrent en cinq mois 500 F en passant à Prague ; en 1910, le tableau passa à 10 000 F[140]. Vingt ans plus tôt, en décembre 1889, Gauguin proposait cette œuvre à l'exposition des XX à Bruxelles pour 2 500 F[141] – et encore avait-il décidé de proposer des prix très exagérés… Soit, donc, une hausse des prix qui put s'élever à 25 % entre mars et août 1907, à 100 % entre 1907 et 1910.

Misère de Gauguin, immunité des morts et gloire posthume, bonnes affaires pour Vollard ! Le *Bouquet de fleurs rouges, Tahiti* (1899, Grèce, collection Niarchos) a même connu une cote presque exponentielle : proposé 4 500 F en mars 1907, il est vendu à Morosoff pour 8 000 F en avril 1908, évalué 16 000 F en janvier 1912[142]. Une estampe de Gauguin, vendue 150 F en 1896, en vaut au moins 200 en 1904[143]. Six ans plus tard, un pastel vaut entre 1 000 et 1 500 F. En 1912 Gauguin, avec Cézanne, a atteint les prix demandés par

140. Envoi à Vienne le 6 mars 1907, Ms421 (4'1) f° 114-115 ; à Prague, agendas de la galerie, 1906-1932, mardi 6 août 1907 (Ms 421 [5]) ; 27 juillet 1910, agendas de la galerie.

141. Gauguin à Octave Maus, s. d., AACB, inv. 5225.

142. Envoi en communication à Miethke le 6 mars 1907 – Ms421 (4'1) f° 114-115 ; agendas de la galerie, 29 avril 1908 (Ms 421 [5]) ; lettre à Monsieur Makowsky de la revue *Apollon*, Saint-Pétersbourg, le 23 janv. 1912 [MS421 (4'1), f° 220-223].

143. 23 août 1896 « Dr Kessler estampe P. Gauguin 150 » – registre des entrées et sorties, Ms421 (4'5) ; le 11 novembre 1904, Vollard vend encore une estampe à Kessler, pour 200 F – Ms421 (4'10), f° 34.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

Vollard pour les tableaux de Renoir, soit la barre des 35 000 F[144]. En 1918, c'est donc bien une faveur qu'accorda Vollard au Metropolitan Museum de New York : « […] je vous laisserais mon tableau de Gauguin "La Frise" pour le prix *net pour moi de trente-cinq mille francs*. Les tableaux de Gauguin sont devenus *rares* et je crois que celui-là est un des plus beaux »[145].

Gauguin était désormais un Maître : de même que Maurice Denis avait réalisé un *Hommage à Cézanne* en 1900[146], Louis Girieud peignit en 1906 une gouache qu'il intitula *Hommage à Gauguin*. Exposé au Salon d'Automne de 1906 (n° 659), *Hommage à Gauguin* partit vers New York, Chicago et Boston pour l'exposition de l'*Armory Show* en 1913. Le peintre des tropiques était devenu une icône essentielle dans l'histoire de l'art moderne occidental, associé à Van Gogh et Cézanne. Les expositions ne classant pas les artistes par ordre alphabétique le mettent ainsi aux premiers rangs après 1908[147]. À Cologne pour l'*Internationale Kunstausstellung* du Sonderbund, du 25 mai au 30 septembre 1912, La Trinité de l'art moderne s'est imposée : Van Gogh (n° 1 à 125), Cézanne (126-151), Gauguin (152-173a)[148].

La gloire de Gauguin[149] a suivi celles de Van Gogh et de Cézanne : « réparation par l'argent » et mise en musée ont eu lieu. Et aux pèlerinages d'Auvers ou d'Aix-en-Provence, répond aujourd'hui celui de Pont-Aven, que les annonciers illustrent par des paroles magiques et un logo où Gauguin veille sur les Bretonnes de *La vision après le sermon*[150] :

« "*Bro Goz ar milinou, Baradoz an Arzou,*
Vieux pays des meuniers, Paradis des artistes",
Pont Aven vous invite à découvrir la beauté de ses paysages,
la richesse de son histoire d'amour avec l'art et les artistes
et en particulier le plus célèbre d'entre eux, Paul Gauguin.
Bienvenue au pays des moulins, paradis des artistes, au fond de la ria, là où l'air maritime
rencontre la lumière de la campagne, là où miraculeusement est passé le souffle
de l'inspiration il y a quelque cent ans. Pont-Aven est un lieu
pour le regard, le charme du village y invite, les vitrines et les galeries
le rappellent, le souvenir de Gauguin l'impose »[151].

144. 23 janv. 1912, lettre de Vollard à Monsieur Makowsky, de la Revue Apollon 24 Müka Saint-Pétersbour, Ms421 (4, 1) f° 220-223.

145. 22 janv. 1918, « à Monsieur Burroughs Curator of the Painting Metropolitan Museum » : Ms421 (4'1) f° 303. Aucune toile de Gauguin ne porte le nom de « frise ». Vollard parlait-il de la grande composition de 1897, *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* (W561 – Boston, Mus. of Fine Arts) ? Le Metropolitan ne semble pas avoir accepté son offre.

146. *Hommage à Cézanne*, 1900, Paris, MNAM.

147. Catalogue de l'exposition « Van Gogh, Gauguin *et al.* », Munich, mars 1908, au W. Zimmerman Kunstsalon : Van Gogh (n° 1-13), Gauguin (n° 14-21). Courbet n'est qu'au n° 31, présentée comme « précurseur » des deux nouveaux maîtres de la modernité. L'exposition des Stafford Galleries, ouverte en novembre 1911, consacre le couple « Gauguin and Cézanne ». Les œuvres de Gauguin inaugurent la deuxième exposition du Moderne Kunst Kring (2) en octobre 1912 à Amsterdam (n° 1-23).

148. En 1909 le critique d'art Jean-Claude HOLL formulait cette association dans son article « Trois cas de conscience artistiques : Van Gogh, Gauguin, Cézanne », *Akademos*, 15 février 1909, p. 188-199.

149. Reprenant le titre du livre de Nathalie HEINICH, *La gloire de Van Gogh*, Paris, Minuit, 1991.

150. 1888, Édimbourg, National Gallery of Scotland (W 245).

151. http://www.pontaven.com/, 2003.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin

Le souvenir de Gauguin « s'impose » d'autant plus que son œuvre est aujourd'hui la propriété des institutions muséales propageant dans le monde entier la doxa d'une histoire de l'art marquée par des figures de prophètes, martyrs dévoués à l'art. Cette gratuité doit être mise en valeur au moins autant que le marché a envahi les logiques artistiques. Ainsi, il n'est pas sans signification que la répartition mondiale des œuvres de Gauguin aujourd'hui reproduise la répartition mondiale des richesses. La carte de ses huiles, d'après le catalogue raisonné publié en 1981 par G. M. Sugana, met en évidence la domination des États-Unis, de la Suisse et du Japon (carte 3)[152]. La hiérarchie des capitales culturelles du début du XXe siècle apparaît encore, elle dont les centres sont les héritiers des premières grandes collections de l'œuvre de Gauguin, constituées toutes avant 1918 : au premier rang Paris et Saint-Pétersbourg, Copenhague, puis Chicago, Washington, Zurich, Amsterdam ou Moscou. Mais elle a fait place à une échelle économique.

Béatrice JOYEUX-PRUNEL
IHMC, UMR 8066, CNRS/ENS-Ulm
45, rue d'Ulm
75005 Paris
beatrice.joyeux-prunel@laposte.net

152. Cette carte est réalisée à partir du catalogue raisonné publié par G. M. SUGANA, *Tout l'œuvre peint de Paul Gauguin, op. cit.* Sur 479 œuvres recensées, 411 sont localisées. La carte donne les villes abritant plus de deux huiles de Gauguin.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 134.158.231.197 - 03/03/2017 16h37. © Belin