

Je vais vous parler de l'exposition Volpini.

Je vais d'abord vous dire pourquoi ce sujet m'a semblé pertinent. Et pourquoi une exposition est en soi un objet d'étude riche d'enseignements.

Tout d'abord, l'exposition Volpini, c'est Pont-Aven à Paris, comme l'a écrit Antoine Terrasse. Il est donc opportun d'en parler ici. Cette exposition rassemble dans un café éphémère, lors de l'exposition universelle de 1889, l'embryon de l'école de Pont-Aven. Ce sont Gauguin, Bernard, Laval, avec quelques artistes de leur connaissance. En retour, plusieurs peintres vont rejoindre Gauguin à Pont-Aven après leur visite de l'exposition. D'autres vont suivre la voie de Gauguin au sein de l'avant-garde parisienne. Il s'agit donc d'un échange particulièrement fertile, et pour Paris, et pour la colonie artistique établie en Bretagne. Au-delà, plusieurs peintres étrangers présents en France à l'occasion de l'exposition universelle vont subir l'influence de Gauguin au café Volpini.

Cette manifestation a été voulue et organisée par les artistes eux-mêmes. Leurs intentions, leurs buts, leur quête de gain ainsi que leur désir de prestige peuvent égratigner leur image de génies désintéressés. Ces artistes ont de toute façon forgé eux-mêmes leur légende. Or Gauguin et Bernard ne sont pas en reste dans l'idéalisation de leur propre carrière.

En analysant une exposition, on entre dans l'écheveau bien concret des ambitions, des combines, des rivalités, du commerce qui font partie intégrante du monde de l'art. Les enjeux financiers et la concurrence ont la part belle, ce qui peut décevoir. Mais il faut garder à l'esprit que tout artiste produit des œuvres pour vivre. A plus forte raison quand ces artistes sont jeunes et refusent le circuit officiel. Pour ces artistes, il s'agit de chercher des profits matériels, mais aussi la reconnaissance et l'affirmation de leur style.

Avant tout, une exposition permet d'observer un panorama global du champ de l'art, à un moment donné. De nombreux acteurs et médiateurs interviennent : les artistes, individuellement et en groupes, amis ou adversaires ; le public et la critique, qui visite et sanctionne l'exposition par son avis ; les marchands et collectionneurs potentiels. De plus, l'exposition Volpini s'inscrit dans un mouvement de transformation profonde du système des arts à la fin du XIXe siècle. Le Salon officiel perd peu à peu son monopole et son prestige, au profit des manifestations privées organisées soit par des marchands, soit par des artistes, soit par des organes de presse.

L'exposition Volpini est le fait des artistes eux-mêmes, qui vont toutefois recevoir l'assistance d'un écrivain et de son journal : Albert Aurier.

L'exposition Volpini marque le début d'une nouvelle phase de l'avant-garde française. Cet événement entérine l'éclatement de l'impressionnisme qui se traduit par des affrontements entre groupes rivaux. Le cercle de Gauguin va s'affirmer contre celui de Seurat.

Pour analyser cette exposition, les sources disponibles sont éparses : quelques articles dans la presse et des souvenirs tardifs de participants ou de visiteurs, à prendre avec précaution. Emile Bernard, par exemple, va évoquer l'exposition dans ses mémoires, mais il aura soin de transformer la réalité à son avantage. C'est essentiellement la correspondance des artistes qui nous renseigne sur l'exposition. Subsistent également des cartons d'invitation, et surtout le catalogue, qui permet d'identifier une grande partie des œuvres, malgré les changements ultérieurs de titres.

Je vais dérouler mon propos en quatre séquences.

Dans un premier temps, je vais préciser le contexte qui précède cette exposition. Il s'agit de faire le récit polyphonique des ambitions individuelles, des ruptures et des regroupements qui vont aboutir à l'exposition.

Ensuite, je vais décrire les dispositifs de cette exposition : le contrat passé avec Monsieur Volpini, tenancier de la brasserie ; les locaux, le parti-pris de l'accrochage, les moyens publicitaires. Certaines absences sont par ailleurs révélatrices de conflits entre personnes et de choix délibérés, comme nous le verrons.

Après cela, je vais *vous* parler des œuvres montrées lors de cette exposition. La sélection par les peintres de leurs œuvres permet de déceler leur stratégie démonstrative et commerciale.

La portée de l'exposition sera le dernier point abordé, qu'il s'agisse de l'opinion de la critique, des acheteurs et la réception de la part du monde artistique.

I) Genèse de l'exposition Volpini

Pour comprendre la genèse de l'exposition, il faut remonter quelques années en arrière et suivre plusieurs individus et groupes d'artistes. De nombreuses personnalités jouent un rôle de premier plan.

Je vais d'abord vous parler du rôle tenu par Gauguin.

Début juin 1889, Schuffenecker, un ami de Gauguin, négocie avec monsieur Volpini l'autorisation d'exposer des peintures dans son local. Schuffenecker s'empresse d'en avertir Gauguin, qui séjourne alors en Bretagne. Gauguin enjoint à Schuffenecker d'exclure Pissarro et Seurat. Il dresse la liste des artistes qu'il compte exposer à ses côtés, et il défend à Schuffenecker toute compromission avec les néo-impressionnistes.

Or Gauguin n'a pas toujours exprimé cette agressivité à l'égard des néo-impressionnistes, dits pointillistes.

En 1886 Seurat et Signac ont mis au point une méthode picturale scientifique basée sur la division de la couleur en petites touches complémentaires, qui se recomposent dans l'oeil du spectateur. Cette technique permet d'obtenir une luminosité éclatante. Seurat et Signac marient cette touche à une composition savante et à un graphisme stylisé. Sans s'y convertir totalement, Gauguin va expérimenter le « système Seurat » au début de l'année 1886. Il produit alors quelques toiles mâtinées de pointillisme. C'est par l'entremise de Camille Pissarro que Gauguin a fait la connaissance de Seurat et de Signac. Mais la situation ne tarde pas à dégénérer, lorsque les néo-impressionnistes vont occuper la scène de l'avant-garde. Gauguin se sent alors menacé. Depuis 1879, Gauguin a apporté sa contribution aux expositions impressionnistes. Il commence à intriguer la critique et fait figure d'innovateur à suivre, voire d'étoile montante de l'avant-garde. Geffroy, Huysmans, Mirbeau, Fénéon le remarquent. Mais les nouveaux venus vont lui ravir la vedette.

Seurat et Signac font leur apparition sur la scène parisienne lors de la 8e et dernière Exposition impressionniste en 1886. Ils attirent immédiatement la sympathie de la presse symboliste. Aux yeux de Gauguin, les néo-impressionnistes font office d'usurpateurs. D'autant que Pissarro, qui avait intronisé Gauguin parmi les impressionnistes, adopte les idées et la technique de Seurat. Un article de Fénéon accélère la course à la guerre. Si Fénéon dédie un paragraphe à Gauguin, il fait la part belle à Seurat, Signac, et Pissarro qui selon lui « *innovent* », tandis que Gauguin, dit-il,

« *représente l'impressionnisme tel qu'il s'était traduit dans les exhibitions antérieures* ». Négligés par la presse, Gauguin et son ami Guillaumin se liguent alors contre Seurat, Pissarro et Signac. Plusieurs coups d'éclats en public vont provoquer une rupture définitive entre le groupe de Seurat et celui de Gauguin, qui rompt à cette occasion avec son vieux mentor Pissarro, à qui il doit tant.

La nébuleuse impressionniste implose. Le cercle de Pissarro et de Seurat est déjà constitué, muni d'un arsenal conceptuel et publicitaire performant. Il a sa méthode scientifique, ses thématiques « modernes » bien définies, bientôt ses lieux d'exposition réguliers, ses défenseurs attitrés dans la presse. Or pour jouer contre les néo-impressionnistes à armes égales, Gauguin doit d'abord trouver des alliés.

Ceci nous amène vers un autre groupe émergent, celui des peintres dits du petit boulevard.

Ce groupe doit son nom aux modestes marchands d'art du nord de Paris, par opposition aux grands boulevards où sont établies les galeries cossues spécialisées en peinture impressionniste.

En 1886, Vincent Van Gogh arrive à Paris. Il s'inscrit à l'atelier Cormon pour suivre des cours de peinture. Il est entouré de jeunes apprentis peintres : Toulouse-Lautrec, Louis Anquetin et Emile Bernard. Au printemps 1887, Van Gogh improvise une exposition de sa collection d'estampes japonaises dans le café du Tambourin, un estaminet du boulevard de Clichy. On peut considérer cet événement comme l'ancêtre de l'exposition Volpini puisqu'il s'agit de la première exposition dans un café.

Anquetin et Bernard vont être frappés par cette exposition. Les deux jeunes peintres, encouragés par Van Gogh, essaient un temps le pointillisme et fréquentent Signac. L'épisode est bref. La méthode néo-impressionniste rebute vite Anquetin et Bernard qui se brouillent avec Signac. Fin 1887, Bernard et Anquetin mûrissent leur propre réponse au néo-impressionnisme. Ils créent le cloisonnisme, basé sur le cerne sur l'aplat, et dont le style conjugue le japonisme, le vitrail gothique et l'imagerie d'Epinal, avec une influence de Cézanne et de Manet. C'est aussi dans un café, le Grand-Bouillon du Chalet, établi avenue de Clichy, et à l'initiative de Van Gogh, une fois de plus, que Bernard et Anquetin rendent publiques leurs innovations picturales.

Revenons à Gauguin. En 1886, il s'est exilé à Pont-Aven. Il y a rencontré le peintre parisien Charles Laval. Les deux hommes se lient d'amitié. En quête d'exotisme, Gauguin

veut travailler sur de nouveaux motifs. Laval et Gauguin partent au Panama début 1887 et se fixent finalement en Martinique, où ils produisent une peinture complexe, à la fois chatoyante et solidement composée. A son retour en métropole, Gauguin visite l'exposition du Chalet, où il rencontre les frères Van Gogh. Théo Van Gogh devient alors son marchand. Sur les conseils de Vincent Van Gogh, Bernard rejoint Gauguin à Pont-Aven à la fin de l'été 1888. Avec Charles Laval, Gauguin et Bernard transforment le cloisonnisme et lui insufflent un contenu symbolique : c'est le synthétisme, qui va donner son nom à l'exposition Volpini. Gauguin systématise alors l'aplat et le cerne, et renonce à la perspective. Il combine ce style à ses doctrines liées à la peinture d'imagination, au contrôle intellectuel des sensations. Il aborde des thématiques symbolistes à tonalité spiritualiste. De cette façon, Gauguin dispose enfin d'un style qu'il peut opposer aux néo-impressionnistes. On peut noter qu'en apparence, le synthétisme s'oppose point à point ou plutôt ligne contre point au pointillisme. Le cerne et l'aplat synthétistes prennent le contre-pied de la petite touche divisée de Seurat. L'inspiration spirituelle de Gauguin et Bernard va à l'encontre de l'aspect positiviste et rationnel du pointillisme. Les motifs archaïsants de Pont-Aven contredisent les thèmes urbains de Seurat et Signac. Reste à rendre publique cette nouvelle peinture.

Comme je l'ai déjà mentionné, l'impulsion de l'Exposition Volpini revient à Schuffenecker. L'ami de Gauguin se tenait jusqu'alors en retrait des querelles. Il comptait exposer à la Revue Indépendante avec les néo-impressionnistes début 1889, mais le comité de sélection l'évince de la manifestation. Les néo-impressionnistes accusent Schuffenecker de faire double jeu avec Gauguin. Humilié, Schuffenecker se met alors en tête de chercher un autre lieu d'exposition. Il saisit l'occasion de l'Exposition Universelle pour négocier une salle. Il s'agit d'un café temporaire, situé sur le Champ-de-Mars, le long du Palais des beaux-arts. Cet établissement est la succursale temporaire du Grand Café de Monsieur Volpini, une brasserie élégante située boulevard des Capucines, près de l'Opéra Garnier.

Lorsque Schuffenecker obtient le local, Gauguin est reparti depuis peu en Bretagne. Gauguin ne verra jamais l'exposition Volpini, mais il en prend le pouvoir à distance, depuis Pont-Aven. L'exposition Volpini permet à Gauguin et à ses alliés de devancer le Salon des Indépendants, retardé à l'automne à cause de l'exposition universelle. Ils peuvent ainsi occuper le devant de la scène de l'avant-garde pendant l'été 1889.

Les expositions indépendantes organisées par des artistes ne sont pas nouvelles. Sans parler des expositions impressionnistes, on peut en évoquer d'autres. Dès la fin du XVIIIe siècle, David avait initié ce genre d'événement. Plus récemment, la démonstration individuelle de Raffaëlli dans une boutique de l'avenue de l'Opéra en 1884 a marqué les esprits.

L'exposition Volpini combine deux caractéristiques plutôt rares. Premièrement, l'exposition dans un café, dont Van Gogh a inventé le genre ; en second lieu, l'exposition rebelle en marge d'une Exposition Universelle. Cependant, cette idée d'une manifestation pirate basée au cœur d'une Exposition Universelle n'est pas neuve. Courbet, en 1855, a fait bâtir son propre « Pavillon du Réalisme ». Il récidive en 1867. Simultanément, Manet expose 50 œuvres dans un baraquement provisoire. Schuffenecker et Gauguin peuvent donc s'inscrire dans le sillage historique de Courbet et de Manet dont la réputation avait gonflé grâce à leurs expositions individuelles.

Schuffenecker frappe plus fort que ses prédécesseurs dans la mesure où le local de M. Volpini s'insère entre les arcades du Palais des Beaux-Arts, où se déroulent le Salon officiel de peinture, ce qui peut passer pour une provocation contre l'art académique. Cependant, le Palais des beaux-arts accueille aussi une Centennale des beaux-arts qui présente un siècle de peinture française. Courbet, Manet mais aussi Monet, Renoir et Pissarro y sont exposés, ce qui prouve que l'administration française commence à accepter les impressionnistes.

L'exposition Volpini, elle, a toutes les caractéristiques d'une manifestation contestataire, qui infiltre l'exposition officielle.

Je vais maintenant examiner les aspects logistiques de l'exposition.

II) Organisation de l'exposition

On ignore les démarches de Schuffenecker auprès de M. Volpini. Schuffenecker a ciblé le Café des Arts pour sa situation, face au Pavillon de la Presse. La stratégie est claire : il entend attirer les journalistes dans son exposition, faire du bruit. Effort qui ne sera pas récompensé.

D'après les souvenirs d'Emile Bernard, Volpini aurait accepté la requête de Schuffenecker à la suite d'un heureux hasard. Volpini aurait commandé pour 250000 francs de miroirs à Saint-Gobain. La commande aurait échoué, et Volpini aurait donc accepté de remplacer les glaces par des tableaux. Les archives de Saint-Gobain ne conservent aucune trace de cette commande. La correspondance échangée entre Gauguin et Schuffenecker indique un accord commercial plus prosaïque. Monsieur Volpini exige, de fait, un dividende sur les ventes réalisées dans le cadre de l'exposition.

Monsieur Volpini reste un personnage mystérieux. L'annuaire de l'époque fournit quelques indications : les initiales de son prénom (« P. J ».) et ses années d'exercice en qualité de directeur du Grand Café de 1885 à 1896. Vous pouvez observer en bas à droite de cette réclame le visage moustachu de Monsieur Volpini. En 1939, Emile Bernard se souvient d'un Italien aimant la peinture. « *Nous ne trouvions auprès de M. Volpini que bienveillance et service* », ajoute Bernard dans ce texte.

Autre contribution notable de Volpini à la promotion de l'avant-garde. Le 28 décembre 1895, il a accueilli dans les salons du Grand Café la première séance publique de cinématographe des frères Lumière. La coïncidence n'a jamais été signalée. Par la suite, Volpini sera directeur des bals de l'opéra de Paris.

Mais revenons à juin 1889.

Installé en Bretagne depuis une semaine, Gauguin apprend avec joie que Schuffenecker a obtenu un espace d'exposition. Il se montre d'autant plus empressé d'exposer ses œuvres à Paris qu'il veut conjurer un échec critique subi au début de l'année, lors du Salon des XX, à Bruxelles, où il avait envoyé *La vision après le sermon*. Quand je dis salon des XX, il s'agit d'une exposition belge qui présente 20 artistes et non la boisson.

Gauguin impose dans une lettre plusieurs directives, dont la sélection des peintres qu'il souhaite intégrer à l'exposition. Il propose l'accrochage de 50 toiles. Outre lui-même et Schuffenecker, l'exposition doit inclure Emile Bernard, Armand Guillaumin, George Daniel de Monfreid, Louis Roy, Léon Fauché, et Vincent Van Gogh. Charles Laval et Louis Anquetin, qui vont intégrer le groupe, ne sont pas mentionnés par Gauguin.

Il est étonnant que Gauguin n'ait pas fourni le nom de Laval, alors qu'il s'agit d'un ami proche qu'il estime beaucoup à l'époque. Surtout, Gauguin rapporte dans la même lettre que Laval lui conseille lui-même d'exposer de nombreuses œuvres. Il est possible que

Laval, de caractère mal assuré, se soit mis délibérément en retrait. Il finira par exposer 10 toiles à l'exposition Volpini.

Louis Anquetin, le fondateur du cloisonnisme, a certainement été invité par son ami Bernard. Gauguin et Anquetin ne se connaissent pas personnellement, mais le style cloisonniste d'Anquetin a eu une influence indirecte sur Gauguin par l'intermédiaire de Bernard.

Parmi les peintres proposés par Gauguin, le nom de Guillaumin peut surprendre. Guillaumin, impressionniste franc-tireur, n'a aucun rapport avec le « synthétisme ». Mais il personnifie avec Gauguin la lutte contre les néo-impressionnistes. A la façon de Pissarro ou de Degas, Guillaumin a joué un rôle de tuteur pour Gauguin. Les deux hommes ont peint ensemble la banlieue nord de Paris. Durant les années 1880, les critiques ont souvent rapproché le style décoratif, mat et coloré des deux peintres. Ensuite, Guillaumin, né en 1840 à l'instar de Monet, apporte une caution historique au groupe de Gauguin. Il fait la jonction entre les vétérans de l'impressionnisme et la génération montante.

Mais, à la déception de Gauguin, Guillaumin se récite. Il désire exposer au Salon des Indépendants plutôt que d'investir dans une manifestation risquée. Gauguin en sera très affecté. Dès lors, l'amitié entre les deux hommes va s'émousser.

Sur la suggestion probable de Bernard, Toulouse-Lautrec a été pressenti pour l'exposition. Mais Gauguin, qui n'apprécie guère Lautrec, l'en écarte. Ceci conduit Théo Van Gogh, qui est son principal marchand, à retirer son frère Vincent de l'exposition Volpini. Pour le marchand, l'éviction de Lautrec est injuste, et le comportement de Schuffenecker et de Gauguin trop tapageur. Théo Van Gogh les compare à des « casseurs d'assiettes ». Il accuse ces artistes d'entrer à l'exposition universelle par l'escalier de service. Au fond, Théo Van Gogh peut difficilement cautionner une exposition qui sort du circuit du marché de l'art et des institutions traditionnelles. Ce genre d'exposition peut à terme mettre en danger les marchands d'art, car les artistes se dispensent ici de leur intermédiaire.

Gauguin accuse les impressionnistes reconnus d'individualisme. Ces derniers, désormais célèbres, n'ont plus besoin d'exposer en groupe avec les jeunes peintres. Il se plaint

auprès de Théo Van Gogh du comportement de Guillaumin, et plaide en faveur de la solidarité, trop négligée au sein de l'avant-garde. Ce qui ne manque pas de piquant car il est le premier à exclure des camarades quand cela peut servir ses intérêts.

Vincent Van Gogh, alors à Saint-Rémy, regrette de ne pas participer à l'exposition de ses amis. Il admire toujours autant Gauguin, avec qui il a passé un séjour mouvementé mais fécond en Arles fin 1888. A plusieurs reprises dans sa correspondance, Vincent Van Gogh va prendre la défense de l'exposition Volpini. Il établit lui-même le lien entre l'exposition Volpini et ses propres expositions dans les cafés. Lui aussi promeut une organisation collective de l'avant-garde et déplore les ambitions purement individuelles.

On peut regretter a posteriori l'absence de peintres tels que Guillaumin, Lautrec, Van Gogh, voire Sérusier ou Moret. Cependant, si l'ensemble de ces peintres avaient été présents, l'exposition aurait encore perdu de son unité déjà précaire.

Je vais parler du titre assez curieux donné à l'exposition. Gauguin a voulu ménager ses anciens camarades impressionnistes en baptisant l'exposition Volpini « Exposition de peinture du groupe impressionniste et synthétiste ». Ce choix laisse la critique perplexe. Jules Antoine va tenter de démarquer deux catégories d'artistes au sein de la manifestation : les impressionnistes et les synthétistes. En réalité, la correspondance de Gauguin révèle ses conceptions assez particulières quant à l'appellation « impressionniste ». Le terme prend souvent chez lui une acception sociale et morale. L'impressionniste est tout simplement un peintre intransigeant, un artiste d'avant-garde. Gauguin façonne son propre concept de l'impressionniste à son image, celle d'un autodidacte en rébellion. Gauguin ne trouve aucune incompatibilité entre le statut d'impressionniste et son nouveau style synthétique. De plus, baptiser son groupe d'impressionniste permet d'établir un lien de filiation entre un mouvement consacré et la nouvelle tendance incarnée par le cercle de Gauguin. C'est aussi une manière supplémentaire de rivaliser avec le groupe de Seurat, que Fénéon a baptisé néo-impressionnisme. Gauguin récupère le label impressionniste à son compte.

Passons au synthétisme. Gauguin prend le parti de baptiser lui-même son style, comme l'ont fait par exemple Courbet avec le réalisme et plus récemment Raffaëlli avec le

caractérisme, bien moins connu. Ceci pour éviter que des critiques acerbes nomment ironiquement le mouvement, comme l'a fait Leroy en taxant Monet d'impressionniste.

Le synthétisme fait référence à la notion baudelairienne de synthèse souvent employée par Gauguin depuis le début des années 1880. Gauguin a rédigé à cette époque un petit texte nommé « Notes synthétiques ». Pour Gauguin, l'art synthétiste fait appel à la mémoire, qui simplifie et unifie les formes. Il mélange des notations d'après nature et un travail en atelier fondé sur la recomposition, l'assemblage et le souvenir. Mais Gauguin ne codifiera jamais vraiment le synthétisme, et aucun manifeste écrit ne vient définir ce concept en 1889.

Emile Bernard, optimiste, déclare à Albert Aurier qu'un café est le meilleur lieu du monde pour voir de la peinture et en discuter. Certains cafés sont en effet des espaces de sociabilité fréquentés par les artistes et un large public. Ici, les critiques trouvent pourtant à redire quant au cadre de l'exposition, ce Café des Arts, où les œuvres pâtissent d'un manque de visibilité. Les visiteurs subissent l'encombrement des consommateurs, le va-et-vient des serveurs, et la présence d'un orchestre féminin de violonistes russes.

Situé dans un « *grand hall* » tendu « *d'une étoffe rouge grenat* », offrant « *un panneau de 24 mètres de long sur 7 mètres de haut* », le café Volpini permet aux participants de suspendre 96 œuvres, c'est-à-dire deux fois plus que prévu. La disposition des lieux interdit aux artistes de montrer autre chose que des tableaux. Or Gauguin est sculpteur et céramiste autant que peintre, et Bernard produit également des reliefs en bois et du mobilier. La diversité des œuvres est donc restreinte pour des questions matérielles. Bernard, Laval et Schuffenecker se chargent de l'accrochage des tableaux. Le montage se fait dans l'urgence, car le vernissage a lieu moins de dix jours après l'obtention du local.

Le café Volpini propose les concerts d'un orchestre russe, mené par une certaine princesse Dolgorouky dont la presse fait grand cas. Plusieurs revues mentionnent ce personnage, sans dire un seul mot sur les peintures exposées. Un feuilleton paru dans le *Figaro* met en scène la mystérieuse princesse et lui prête une vie romanesque.

Le critique Aurier décrit une installation, je cite « un peu primitive, fort bizarre et bohème ». On peut en avoir un aperçu grâce à un dessin de Pierre-Georges Jeannot paru dans *La revue de l'Exposition universelle*. Centré sur la princesse russe, il montre en

arrière-plan quelques tableaux, dont certains sont identifiables. On reconnaît les *Ramasseuses de varech* et le portrait asymétrique de Bernard par Schuffenecker, ainsi que la *Moisson* de Bernard. Ce dessin donne une idée de la précarité de l'accrochage, derrière les bouteilles et les clients. On remarque également l'encadrement particulier des tableaux.

Il s'agit de cadres blancs fort simples, peu coûteux, absolument neutres. Selon Fénéon, il s'agit du « cadre classique de l'impressionnisme ». Voilà encore un hommage potentiel à l'avant-garde impressionniste de l'époque héroïque. Lisse et épuré, ce cadre s'oppose à la bordure néo-impressionniste constellée de points de couleurs complémentaires. Le cadre blanc met en valeur le chromatisme et la luminosité. Les toiles de l'exposition Volpini ont, depuis, été amputées de leur encadrement d'origine. Par bonheur, un cliché de l'atelier de Louis Anquetin pris vers 1890 témoigne de cet encadrement.

Emile Bernard coordonne la stratégie publicitaire de l'exposition. Il diffuse des cartons d'invitation portant la date du vernissage : le 10 juin. Pour assurer la communication de l'événement, il fait appel à Albert Aurier, son ami écrivain.

Aurier est un jeune littérateur très talentueux que Bernard a rencontré à Saint-Briac, en Bretagne, en 1887. Comme beaucoup d'aspirants écrivains, Aurier débute sa carrière journalistique par la critique d'art. Ses tendances symbolistes, son rejet du naturalisme et son absence d'intérêt pour le pointillisme le portent vers la peinture de l'école de Pont-Aven. Défendre un groupe émergent lui permet de se distinguer des autres symbolistes, acquis à la cause de Seurat.

Au printemps 1889, Aurier vient de fonder son propre hebdomadaire, *Le Moderniste illustré*. C'est sans doute Bernard qui l'a poussé à créer sa revue. Bernard convainc Aurier de prêter son appui à l'exposition Volpini. Le 27 juin 1889, Aurier signe son article « Concurrence », où il prie son lectorat de visiter l'Exposition Volpini, contrepoids, selon lui, aux exhibitions officielles. Aurier insère aussi une réclame pour l'Exposition Volpini dans le numéro de juillet de la *Pléiade*, le futur *Mercure de France* où il collabore. Le 20 juillet, Aurier annonce la parution du catalogue de l'exposition. Durant le mois d'août, il va publier dans le *Moderniste* les dessins issus du catalogue Volpini. Il va également offrir les pages de son journal à Gauguin et à Bernard, qui vont y écrire quelques articles polémiques.

Gauguin publie trois articles, où il ne dit mot de l'exposition Volpini. Il attaque l'art officiel de l'Exposition universelle et chante la gloire de Manet et Courbet, grands vainqueurs, selon lui, de l'exposition de 1867. Il fait l'apologie de l'architecture en fer,

dont la tour Eiffel. Il éreinte la politique d'achat d'art moderne par l'administration, en prenant pour exemple la fuite hors de France de *L'angélu* de Millet, acheté par une association américaine.

Bernard, de son côté, malmène l'art académique, mais s'acharne en particulier sur le naturaliste Raffaëlli, qu'il accuse à la fois d'abuser de la réclame, et de piller les recettes impressionnistes. Ces textes sont en réalité un éloge de l'art indépendant – et donc de l'exposition Volpini. Ainsi, tout en critiquant les méthodes publicitaires de leurs rivaux, Gauguin et Bernard en usent lourdement.

L'appareil publicitaire comporte des affiches et des catalogues illustrés. On ignore tout du financement de cette campagne de lancement. Les artistes ont pu avoir recours à une souscription ou à une forme de mécénat. Deux des exposants, Charles Laval et George-Daniel de Monfreid, sont de bonne famille, et leur entourage comprend des amateurs d'art fortunés. Schuffenecker connaît bien Antoine de la Rochefoucauld, qui laissera des souvenirs sur l'exposition Volpini. Or ce riche dandy est connu pour avoir financé les salons de la Rose+Croix dans les années 1890. Certaines de ces personnalités ont pu apporter un soutien financier à l'exposition Volpini.

L'affiche, zébrée de rouge, semble l'antithèse des affiches pointillées néo-impressionnistes. Par son formalisme, l'affiche Volpini s'apparente aux banderoles commerciales diffusées pour les spectacles de Buffalo Bill pendant l'Exposition universelle. Gauguin avait d'ailleurs trouvé ce spectacle « *prodigieux* ». Ce sont les artistes eux-mêmes qui vont placarder, de nuit, leurs affiches dans les rues de Paris. L'anecdote veut que le grand Laval portait le petit Bernard sur ses épaules pour placer les affiches en hauteur.

La couverture du catalogue de l'exposition présente un traitement similaire, en bleu cette fois-ci. Dès le frontispice, Gauguin impose sa griffe avec son dessin *Aux Roches noires qui* surmonte la liste des participants où son nom figure en tête. L'identité du chef de file est donc clairement affirmée.

Gauguin, encore, ouvre la marche des listes d'œuvres. Des dessins de Bernard, Schuffenecker, Roy, Monfreid, Fauché et Gauguin ornent le catalogue. La domiciliation des peintres et les prêteurs sont indiqués. Parmi les propriétaires des œuvres, on retrouve certains participants et leur entourage direct : les artistes Laval, Bernard, Filiger, le marchand Théo Van Gogh, le critique Aurier, et des membres de la famille

Schuffenecker. Fénéon parle d'un catalogue manuscrit avec indication des tarifs que l'on pouvait consulter sur le comptoir du café. Ce papier a disparu, mais il existe un exemplaire du catalogue imprimé où sont inscrits, à la main, certains montants. Sans surprise, les tableaux de Gauguin sont les plus chers : ils *s'échelonnent de 300 à 600 francs, ce qui peut s'expliquer par* la relative notoriété de Gauguin, qui expose depuis dix ans. Dans une lettre à Schuffenecker, Gauguin lui enjoint de ne pas vendre en-dessous des tarifs pratiqués par son marchand Théo Van Gogh, pour des questions de loyauté commerciale. Les tableaux de Bernard et d'Anquetin s'élèvent jusqu'à 300 francs, Laval à 200. Monfreid et Fauché affichent des prix plus modestes : 150 francs maximum. Par comparaison, Monet et Degas écoulent leurs tableaux et leurs pastels entre 3000 et 4000 francs pièce à la même époque. Et *L'angélu* de Millet est racheté 750.000 francs en 1890 par Alfred Chauchard.

Les deux albums de zincographies mis en vente par Bernard et Gauguin ne sont pas des productions conçues expressément pour l'exposition. En janvier 1889, Gauguin a entrepris, sur les conseils de Théo Van Gogh et d'Emile Bernard, l'élaboration de zincographies dans une visée commerciale. Il s'agit de la *Suite Volpini*. Bernard a fait de même en composant son propre album de zincographies, les *Bretonneries*. L'exposition offre l'occasion de vendre et de diffuser ces recueils de gravures. Ce qui nous amène au contenu de l'exposition Volpini.

III) Une stratégie par les œuvres

Je vais commencer par Gauguin.

Gauguin façonne ses zincographies d'après des œuvres préexistantes, n'hésitant pas à mélanger les motifs issus de différents tableaux. La *Suite Volpini* de Gauguin fonctionne comme une démonstration de savoir-faire, en termes de virtuosité technique et de variété des motifs. Il fait tirer ses gravures sur un papier jaune canari. La zincographie de couverture, *Léda* ou *Projet d'assiette* est un modèle de céramique. Gauguin veut montrer au public qu'il sait travailler d'autres matériaux que la peinture.

Bernard a indiqué que « *Gauguin avait tout un panneau, avec ses œuvres de Pont-Aven, mi-partie ancienne, mi-partie nouvelle* ».

A cet effet, il mobilise un échantillon de toiles bretonnes avec paysans, de tableaux et de zincographies martiniquais, et de paysages arlésiens. La variété et l'exotisme des sujets

seront toujours un moyen revendiqué par Gauguin pour susciter l'intérêt des collectionneurs.

A travers cette sélection, Gauguin résume son parcours depuis la dernière exposition impressionniste. Il montre deux toiles de 1886, dont les *Bretonnes causant* peintes à Pont-Aven. Cette œuvre marque l'une de ses premières réponses à la peinture de Seurat. Gauguin montre son chef-d'œuvre martiniquais, *Les mangos*, qui avait suscité l'admiration des frères Van Gogh, de Fénéon et de Bernard. Dans cette toile, Gauguin développe les couleurs montées, les textures mates et une composition savante, méditée en atelier. Son chromatisme, son rythme et son exotisme anticipent la période tahitienne. Sans surprise, cette œuvre recueille les suffrages de la critique lors de l'exposition : Retté et Antoine la saluent.

Sans prendre de risques, Gauguin expose des toiles bretonnes de l'hiver 1888. Il prend soin de sélectionner des œuvres ayant au préalable recueilli les faveurs des critiques ou de son entourage. Degas a voulu acquérir, l'année précédente, *Premières fleurs*. Une bonne part des peintures choisies par Gauguin relèvent d'une forme évoluée d'impressionnisme, ce qui les rend plus accessibles que les toiles synthétistes récentes. Gauguin opte donc pour des tableaux bretons stéréotypés, assez consensuels, avec costumes et chaumières pittoresques. D'autant que la mode des sujets bretons bat son plein au Salon officiel, que Gauguin a visité avant de retourner à Pont-Aven. Cette forte présence de peintures impressionnistes fera dire au critique Antoine que Gauguin appartient au groupe impressionniste, plutôt qu'au synthétisme.

Gauguin montre cependant quelques œuvres plus expérimentales. Peintes en juin et en juillet 1888, *La ronde des petites Bretonnes* et *Les jeunes lutteurs* marquent une étape cruciale dans l'avancée de Gauguin vers le synthétisme. Il a réalisé ces deux tableaux en atelier, en alliant un travail basé sur le souvenir et des notations prises devant le motif. Gauguin a beaucoup commenté ces deux œuvres dans sa correspondance, leur donnant une place charnière dans son orientation vers un style nouveau.

Concernant le synthétisme de 1888, Gauguin écarte ses peintures bretonnes les plus audacieuses comme *La Vision après le sermon*. Ce tableau a essuyé de nombreuses critiques lors de sa présentation à Bruxelles en janvier. Peut-être Gauguin veut-il éviter la confrontation et la confusion avec les toiles contemporaines de Bernard, d'un style proche. Il compense avec des toiles réalisées en Arles durant l'automne 1888. A côté de deux paysages, Gauguin propose *Misères humaines*, une de ses œuvres les plus radicales.

Gauguin considère ce tableau comme sa meilleure œuvre de 1888. *Misères humaines* arbore un aspect symboliste, sur le thème de la mélancolie, sorte de variation sur le Péché originel. Dans sa correspondance, Gauguin rapporte que cette peinture scandalise Degas lors de l'Exposition. Une zincographie inspirée cette toile est conservée au Musée de Pont-Aven. Elle présente la particularité d'un traitement à la sanguine, et reprend librement le motif du tableau, en ajoutant un jeune homme qui chuchote à l'oreille de la jeune femme accablée. Le modèle de cette figure est Marie Louarn, une Bretonne de Pont-Aven, que l'on va retrouver dans un tableau de Charles Laval. Les zincographies de Gauguin dialoguent de cette manière avec les toiles de l'exposition.

Enfin, les deux Gauguin les plus récents de l'Exposition confirment les aspirations symbolistes de l'artiste. *Dans les vagues* représente une femme nue plongeant dans la mer. *Eve* montre une femme prostrée qui se tord d'affliction. Il est clair que ces deux œuvres forment un diptyque complémentaire.

Deux zincographies de l'album Volpini proposent des thématiques littéraires. L'une s'inspire des *Pêcheurs d'Islande* de Loti, l'autre des *Travailleurs de la mer* de Victor Hugo. Gauguin y manifeste son goût croissant pour le roman, en particulier pour les auteurs romantiques et les écrivains voyageurs.

Les peintures rassemblées autour de Gauguin forment un cercle hétéroclite sans doctrine commune, ni mot d'ordre. Des toiles cloisonnistes voisinent même avec des œuvres pointillistes. Des tableaux à tendance symboliste jouxtent des pochades impressionnistes. Seuls Laval et Bernard montrent le synthétisme de 1888. Finalement, le flou impressionniste du titre de l'exposition reflète la diversité des styles représentés. L'Exposition Volpini permet à chaque participant de dresser un récapitulatif de sa carrière. Bernard et Laval, les deux émules de Gauguin en 1888, proposent chacun un ensemble assez homogène.

Bernard oriente son choix autour de trois périodes bien distinctes : les débuts du cloisonnisme de 1887, les peintures de Saint-Briac de l'été 1887, et les toiles et zincographies « synthétistes » plus récentes.

Ses paysages d'Asnières portent la marque des estampes japonaises révélées par Van Gogh. Ces toiles montrent aussi un attrait pour l'environnement moderne, pour les paysages urbains, que Bernard délaissera par la suite.

Sous le pseudonyme de Ludovic Némou, Bernard présente chez Volpini deux peintures réalisées à l'essence, dont *L'Après-midi à Saint-Briac*. En se dédoublant par un pseudonyme, Bernard avait l'intention de créer la surprise, pensant intriguer les visiteurs avec un nom mystérieux sorti du roman de Jules Verne. Mais personne ne le remarquera.

Sa *Moisson* relève de son dernier séjour à Pont-Aven en compagnie de Gauguin. Cette toile est *typique* du style synthétiste de 1888.

Exécutée au début de 1889, la série des zincographies dites *Bretonneries* de Bernard représente ce que le peintre fait de plus innovant cette année-là. Il abrège ses formes au maximum, créant d'étranges compositions en puzzle. Cette série de gravures rivalise avec la suite Volpini, plus symboliste, de Gauguin.

L'art de Charles Laval propose une version moins sévère du synthétisme. Il suspend chez Volpini un assortiment de toiles réparti en deux branches. D'une part, une gamme d'œuvres produites à la Martinique en 1887. D'autre part, une sélection de peintures réalisées à Pont-Aven, en 1888. En raison de la proximité des thèmes et des lieux peints par Laval et Gauguin, les critiques Antoine et Fénéon vont déclarer que Laval imite trop Gauguin.

Laval est un jeune peintre de formation classique. Sa rencontre avec Gauguin à Pont-Aven en 1886 l'a converti au post-impressionnisme. Laval a suivi Gauguin à la Martinique en 1887. A l'exposition, Laval présente des paysages chatoyants comme *Les Palmes*, encore marqués par l'impressionnisme. Mais son tableau de figures, *Femmes à la Martinique*, montre une évolution analogue à celle de Gauguin. Le *Paysage panoramique* prélude également au synthétisme.

De cette façon, à son retour en Bretagne en 1888, Laval s'acclimate sans rupture au synthétisme de Bernard et de Gauguin. En témoigne *Allant au marché* et *L'Aven* présentés chez Volpini. *Allant au marché* remonte au début du synthétisme, au temps de la *Vision après le sermon* de Gauguin et des *Bretonnes dans la prairie* de Bernard. Mais quand ses amis réalisent des œuvres sérieuses aux accents religieux, Laval fait preuve d'un certain humour. Il se figure lui-même en costume breton et représente un coup de vent qui soulève la coiffe de sa voisine. Cette figure féminine n'est autre que Marie Louarn, la jeune femme de *Misères humaines*. Il semble d'ailleurs que Marie Louarn ait été la maîtresse de Laval en 1888.

Les *Baigneuses* de Laval combinent synthétisme et impressionnisme à la manière de Renoir. Cette toile sera vivement critiquée par Fénéon, qui trouve ces femmes détraquées. Fénéon sera encore plus sévère avec un autre exposant, Louis Anquetin.

Les années précédentes, Louis Anquetin était considéré comme un jeune espoir à suivre. Il se contente d'envoyer chez Volpini quelques œuvres déjà montrées au Salon des Indépendants et au restaurant du Chalet les années précédentes. Il envoie le *Faucheur* et *La Place Clichy*, deux peintures de 1887. Ces deux œuvres présentent les mêmes spécificités cloisonnistes : une tonalité monochrome, l'une jaune, l'autre bleu ; un style proche des estampes japonaises.

Anquetin sera avec Gauguin l'artiste le plus discuté par la critique. Jules Antoine dit d'Anquetin qu'il est « le plus synthétiste des exposants ». En 1890, Jules Christophe déclare à son tour qu'il était « le vrai synthétiste de l'exposition Volpini ». Le cloisonnement d'Anquetin, qui fait penser à l'art de l'affiche, semble choquer davantage la critique de l'époque que les toiles de Bernard et de Gauguin. Fénéon expédie Anquetin en se moquant de ses recherches sur la monochromie, qu'il juge vaines et trop spéculatives.

Schuffenecker, de son côté, accroche vingt toiles. Schuffenecker est un ami dévoué de Gauguin. Il gagne alors sa vie en exerçant le métier de professeur de dessin, mais cherche toujours à percer en tant qu'artiste d'avant-garde. Malgré son éviction de la *Revue indépendante*, il présente chez Volpini plusieurs toiles néo-impressionnistes, ce qui tranche avec les intentions de Gauguin et de Bernard. A vrai dire, l'éventail de toiles qu'il apporte est hétéroclite. Car en 1889, Schuffenecker pratique simultanément plusieurs manières. Il choisit des toiles pointillistes, tel le *Paysage de Concarneau* du musée de Quimper. Il s'adonne ailleurs à un impressionnisme tardif. Parfois, il fait preuve d'un chromatisme agressif, comme les *Rochers d'Yport*, influencés par Guillaumin. Il s'essaie timidement au synthétisme dans un portrait asymétrique d'Emile Bernard. La plupart des critiques, sauf Jules Antoine, vont le négliger.

Roy, Fauché et Monfreid sont là pour « boucher les trous », dira Emile Bernard a posteriori. Roy est introduit par Schuffenecker, son collègue au lycée Michelet de Vanves. Fauché et Monfreid, le futur confident de Gauguin, font aussi partie de l'entourage de Schuffenecker. Fauché reste un personnage obscur. Quant à Monfreid, il s'agit d'un riche héritier pratiquant la peinture en dilettante. Ces trois peintres accrochent une poignée

d'œuvres, dont une seule est identifiable : un *Autoportrait* pointilliste de George-Daniel de Monfreid. Jules Antoine trouve cet artiste prometteur et regrette qu'il expose si peu de toiles. Monfreid illustre le catalogue Volpini avec une *Femme lisant*.

Les œuvres de Fauché et de Roy, non identifiables, récoltent une critique mitigée. Les dessins du catalogue Volpini donnent cependant une idée de leur style de à cette époque. Jules Antoine déclare que les pastels de Fauché « ne sont pas extraordinaires, mais suffisants », et les tableaux de Roy, « pas mauvais ».

Ceci nous amène à la dernière partie mon propos : la réception et la portée de l'Exposition Volpini.

IV) Portée de l'exposition Volpini

L'exposition Volpini passe relativement inaperçue, mais quelques ténors de la presse symboliste vont se déplacer. La presse généraliste et les revues populaires éditées à l'occasion de l'Exposition Universelle font un silence absolu autour de l'événement. Au total, seuls 6 compte rendus et quelques mentions ultérieures dans la presse symboliste, à faible tirage, font état de l'événement.

Par comparaison, la luxueuse exposition privée Monet-Rodin qui se tient au même moment à la galerie Georges Petit récolte 27 articles, tous élogieux, dans la presse spécialisée autant que dans les grands tirages. Ceci atteste que Rodin et Monet, ces artistes ayant participé au renouvellement esthétique dans les années précédentes, sont désormais reconnus et admis. A l'inverse, l'exposition Volpini soulève une certaine indifférence. Pourtant, le café Volpini était situé à côté du Pavillon de la presse. Mais une exposition d'avant-garde devait seulement susciter l'attention d'un public initié.

Jules Antoine, qui écrit dans la revue *L'art et les artistes*, est le seul auteur non symboliste à écrire sur l'exposition Volpini. Il est aussi le seul critique à ne pas évaluer les différents protagonistes à l'aune de Gauguin. Antoine vient du monde des arts plastiques : il a étudié à l'école des beaux-arts. Dans une introduction générale, il plaide d'abord en faveur des nouveaux courants artistiques et des jeunes peintres, qu'il estime trop peu médiatisés. Mais Antoine croit discerner « *deux écoles* » au sein de l'exposition, prenant appui, il est vrai, sur le titre de la manifestation. Il dénonce l'usage du mot « synthétiste », qu'il trouve trop vague. Antoine range Schuffenecker, Fauché, Monfreid parmi les impressionnistes, Bernard, Laval et Anquetin parmi les synthétistes, et hésite à

ranger Gauguin dans l'une ou l'autre catégorie. Paradoxalement, Antoine déclare que Laval et Bernard, synthétistes, imitent trop Gauguin. Antoine avoue ne pas comprendre l'esthétique synthétiste, qu'il juge trop systématique, pas assez aboutie. Il éreinte Gauguin à plusieurs reprises, disant par exemple du dessin des *Faneuses* qu'il s'agit d'une très mauvaise chose, d'une femme à tête de souris. Il réprouve l'art d'Anquetin, qu'il juge excessivement spécieux. Au final, Antoine accorde ses faveurs, par défaut, à Monfreid, à Fauché, à Roy et à Schuffenecker, qui selon lui, ne se soucient pas de synthèse. Il déplore cependant, je cite, le manque de virilité de Schuffenecker. Il fait donc l'éloge des participants les moins radicaux de l'exposition, ce qui, au fond, ne manque pas d'originalité. L'article d'Antoine a le mérite de l'exhaustivité : il prend soin de passer en revue tous les artistes. Ses descriptions m'ont permis d'identifier des toiles. Il offre aussi un point de vue peut-être plus naïf, plus détaché des théories et des modes que ses collègues symbolistes.

Gustave Kahn, journaliste et poète, fait partie de l'avant-garde symboliste. Ses goûts, en matière de peinture, le portent vers Seurat, à l'image de son ami Fénéon. Kahn ne consacre qu'une ligne à l'exposition, dans un article publié dans *La Vogue* et dédié aux expositions officielles de l'été. Je cite : « *M. Gauguin expose, dans un café, dans les plus mauvaises conditions, sa peinture intéressante, mais comme rauque et martelée ; autour de lui, des tableaux sans autre intérêt, d'une outrance de coloris par plaques, d'un modelé peu nécessaire et nullement attirant* ». Trente ans plus tard, dans un article sur Gauguin, il se montrera plus indulgent. Il se souviendra de belles toiles de Gauguin exposées parmi des artistes de second ordre.

La recension la plus substantielle reste l'article de Félix Fénéon, publié dans *La Cravache* en juillet. Félix Fénéon, en 1889, est certainement le témoin le plus perspicace et le plus attentif. Il adapte son écriture aux peintures qu'il décrit. Il se fait précis, détaillé, naturaliste quand il parle de Degas ; allusif et elliptique quand il dépeint les œuvres de Monet ; analyste de la structure et de la technique en regardant Seurat. Il répugne à dépeindre les anecdotes contenues dans les tableaux. Fénéon inscrit l'exposition Volpini dans une trajectoire historique, celle de l'évolution de l'impressionnisme. Il rappelle que Gauguin a participé aux expositions impressionnistes, mais qu'il y montrait déjà une tendance à l'archaïsme et à l'exotisme. Il note qu'en 1886, Gauguin aussi bien que Seurat

se souciaient d'un art de synthèse et de préméditation, allant vers un même but en empruntant des pratiques différentes.

Un passage sur le style de Gauguin mérite d'être cité :

« La réalité ne lui fut qu'un prétexte à des créations lointaines ; il réordonne les matériaux qu'elle lui fournit, dédaigne le trompe-l'oeil, fût-ce le trompe-l'oeil de l'atmosphère, accuse les lignes, restreint leur nombre, les hiératise ; et dans chacun des spacieux cantons que forment leurs entrelacs, une couleur opulente et lourde s'enorgueillit mornement sans attenter aux couleurs voisines, sans se muer elle-même ». Gauguin sera tellement fier de cet article qu'il en copiera un paragraphe dans un cahier destiné à sa fille Aline.

En revanche, l'art d'Anquetin semble artificiel à Fénéon. Il admet cependant que la manière d'Anquetin a pu influencer, superficiellement, la peinture de Gauguin. Bernard et Laval, selon lui, imitent Gauguin. Il leur recommande de s'affranchir de son empreinte.

L'article d'Aurier paru dans le *Moderniste* ne constitue pas, à proprement parler, un compte-rendu critique, mais plutôt un mot d'encouragement adressé aux peintres. Une phrase suffit au littérateur pour décrire le style des exposants. Je cite Aurier : *« J'ai cru reconnaître dans la plupart des œuvres exposées, et plus particulièrement dans celles de P. Gauguin, Emile Bernard, Anquetin, etc., une tendance marquée au synthétisme du dessin, de la composition et de la couleur, ainsi qu'une recherche de simplification des moyens qui m'a paru fort intéressante par ces temps d'habileté et de truquage à outrance. »* Aurier déplore surtout l'absence d'une véritable section d'art moderne au sein de l'Exposition officielle, et regrette que les peintres d'avant-garde doivent avoir recours à des moyens peu orthodoxes pour montrer leurs œuvres au public.

Adolphe Retté, publie un article consacré aux « Bars et brasseries de l'Exposition Universelle ». Retté est un anarchiste qui se soucie peu de précision et de querelles esthétiques. Il raille l'orchestre de la princesse Dolgorouki et évoque brièvement les toiles du Café Volpini. Il décrit quelques œuvres remarquables et les attribue toutes à Gauguin, mais ses descriptions correspondent en fait à des tableaux de Laval et de Schuffenecker.

Un sixième auteur, anonyme, va rendre compte de l'événement, en anglais, dans une revue néerlandaise d'architecture. Cet article est le seul point de vue étranger connu à ce jour. L'auteur affirme que, dans le café, exposent les plus indépendants des artistes indépendants. Il décrit des portraits aux visages bleus, des paysages plantés d'arbres violets et illuminés par des soleils verts. En dépit de ces légères moqueries, il apprécie l'audace des œuvres. Il pense y discerner l'art du futur.

Les peintures de l'exposition Volpini vont trouver quelques acheteurs, un certain nombre de détracteurs, et plusieurs admirateurs.

Bernard a répété que l'exposition Volpini n'avait généré aucune vente. Il n'y vend apparemment rien, mais la correspondance des peintres révèle que Schuffenecker et Gauguin ont trouvé acquéreur. Gauguin vend la *Ronde des petites Bretonnes* à Montandon, un ancien collègue de la Bourse. Cette vente lui rapporte 500 francs. Le célèbre journaliste Félicien Champsaur, de *L'Événement*, voulait extorquer cette peinture à Gauguin contre un article de complaisance, ce que le peintre, indigné, a refusé. Ce genre de pratique était courant, mais Gauguin n'a pas voulu céder. Le musée de Pont-Aven conserve un portrait de Mme Champsaur par Schuffenecker, où l'on voit à l'arrière-plan une statuette de Rodin que Champsaur avait arraché au sculpteur en échange d'un compte-rendu élogieux. En outre, Gauguin écoule trois paysages et un dessin. Il vend des exemplaires de l'album Volpini aux marchands Auguste Portier et Théo Van Gogh, à l'écrivain Jean de Rotonchamp. Il en donne à ses amis artistes Schuffenecker, Delaherche, Filiger et Chamaillard.

A en croire les lettres de Gauguin, les exposants trouvent peu d'acheteurs, mais beaucoup de détracteurs. Pissarro et Degas, en particulier, condamnent les dernières peintures symbolistes de Gauguin. Gauguin sera particulièrement vexé de l'attitude de Degas, qui fait une mauvaise publicité à l'exposition. Degas critique les tendances métaphysiques de Gauguin et son éloignement du naturalisme. C'est l'occasion d'une énième brouille entre les deux peintres, qui se disputent et se réconcilient à intervalles réguliers. En tout cas, cette discorde sera parmi les plus virulentes : Gauguin accuse Degas de l'échec de l'exposition. Il estime qu'il se fait vieux et aigri.

Les souvenirs de Gauguin, de Bernard et de Schuffenecker concordent sur une visite insolite. Ernest Meissonnier, un peintre académique prestigieux, se rend à l'exposition Volpini et y admire certaines toiles. Ce qui peut surprendre, car Meissonnier fait partie des peintres académiques les plus acclamés, et les plus conservateurs. Or il se trouve que, quelques mois plus tard, Meissonnier invite Gauguin à la section des arts décoratifs du Salon de la Nationale qu'il vient de créer. Il s'agira d'une manifestation concurrente du Salon officiel, qui intégrera davantage les tendances contemporaines. Selon toute vraisemblance, Meissonnier s'est intéressé au potentiel ornemental des toiles synthétistes. Ceci prouve une grande ouverture d'esprit de la part de ce vieux peintre

traditionnel. Cela trouble aussi une vision trop manichéenne de l'histoire de l'art, où les peintres « pompiers » auraient systématiquement dénigré l'art de leurs jeunes confrères. Gauguin exposera au Salon de la nationale, bien content d'accroître sa visibilité publique.

Dans ses témoignages tardifs, Maurice Denis a fait de l'exposition Volpini l'événement fondateur du mouvement nabi. Il a laissé plusieurs textes émerveillés sur l'exposition, lui assignant un rôle déterminant dans l'évolution de son groupe, et par extension de l'art moderne. Pourtant, la correspondance contemporaine de Bonnard, de Vuillard, de Roussel, de Vallotton, de Ranson et de Denis lui-même fait silence autour de l'événement. Parmi les nabis, seul Sérusier rejoint Gauguin en Bretagne après sa visite de l'exposition. Et il faut attendre plusieurs mois avant que ces jeunes peintres adoptent le synthétisme. Sur les nabis, l'exposition agit comme à retardement. Il leur a certainement fallu longuement assimiler et discuter l'art de Gauguin avant de s'en inspirer. D'autres artistes vont se convertir plus rapidement à l'esthétique de Bernard et de Gauguin. Ce sont, dans la plupart des cas, de jeunes artistes étrangers, notamment scandinaves, qui exposent au Salon officiel de 1889. Parmi eux se trouvent le Norvégien Edvard Munch et le Danois Jens Ferdinand Willumsen, qui va puiser dans l'album Volpini pour renouveler son propre style. Armand Seguin, qui a laissé un récit ému de sa visite de l'exposition, ralliera l'école de Pont-Aven. Certains artistes vont rejoindre Gauguin peu après leur visite de l'exposition : Sérusier, Meijer de Haan, Filiger, Slewinski, Willumsen. Et les souvenirs de Josef Rippl-Rónai, ami hongrois de Monfreid, permettent d'assurer que lui-même et Aristide Maillol ont visité l'exposition. Suzanne Valadon a également découvert Gauguin au café Volpini.

Conclusion

Malgré une stratégie publicitaire bien rodée, l'exposition Volpini passe inaperçue au cours de l'Exposition universelle. L'immensité de l'Exposition universelle et la quantité de ses attractions a littéralement noyé l'exposition Volpini. Le bilan est décevant : peu de ventes, peu d'échos dans la presse, et des critiques parfois sévères. Emile Bernard remet en question le synthétisme. Il songe même à abandonner la peinture. Il se brouille peu après avec Gauguin. Dès lors, il va s'acharner à revendiquer contre Gauguin la paternité du synthétisme, ce qu'il fera toute sa vie, malgré son retour à des formes traditionnelles.

L'exposition Volpini sonne donc le départ d'une querelle de préséance et d'un nouvel éclatement, typiques de l'avant-garde. Au même moment, plusieurs poètes symbolistes revendiquent de cette façon l'invention du vers libre.

Charles Laval, quant à lui, abandonne quasiment son activité de peintre et sombre dans la torpeur. Schuffenecker s'enfonce aussi dans une sorte de déprime. Gauguin, lui, ressent un dégoût profond pour l'Europe et commence à mûrir son départ pour les Tropiques. Il gardera de l'exposition Volpini une méfiance pour les manifestations collectives et pour la critique. En 1899, Maurice Denis lui demandera de recréer une exposition sur le modèle de l'exposition Volpini. Gauguin refusera sèchement.

L'exposition Volpini ne provoque ni tollé ni triomphe. Ce micro-événement précaire n'engendre aucun retentissement immédiat. Mais il ensemence l'avenir. Tout un pan de l'avant-garde a rallié l'esthétique synthétiste à la suite de l'exposition Volpini. Le symbolisme pictural va se développer dans le sillage de cet événement. Maurice Denis en 1890 puis Albert Aurier en 1891 vont publier des manifestes esthétiques largement inspirés de ce qu'ils ont vu lors de l'exposition Volpini. A la suite de l'événement, les expositions de groupe et les salonnets symbolistes vont se multiplier, tels les salons de la Rose+Croix et les expositions de la galerie Le Barc de Boutteville. Et les innovations de Gauguin, de Laval et de Bernard se répandent à travers l'Europe grâce à cette manifestation, qui ouvre aussi la voie des expositions contestataires du XXe siècle.