

Noriko Tsutatani

Conservateur en chef, Shimane Art Museum

### Introduction

Le *Cain* (fig.1) de Fernand Cormon (1845-1924), présenté au Salon de 1880, eut à l'époque un retentissement spectaculaire. Cette œuvre, inspirée par *La légende des siècles* de Victor Hugo, traite dans son sujet principal d'un thème traditionnel, mais les hommes qui y sont représentés évoquant l'humanité à l'âge préhistorique irradiant d'une aura de puissance stupéfiante.

*L'origine des espèces* de Darwin a été publiée en 1859. En 1962 paraissait la traduction française, suivi de la parution en 1871 de *La filiation de l'homme et la sélection liée au sexe*, suscitant un vif débat autour de l'évolution de l'Homme. En 1856, on découvrait des fossiles de l'homme de Néandertal. Puis en 1868, on déterra des fossiles de l'homme de Cro-Magnon. Lorsqu'ont été découvertes en 1879 les fresques rupestres d'Altamira, l'intérêt que le public portait à la préhistoire était devenu un véritable phénomène de mode.

Après *Cain*, Cormon, désormais considéré comme LE peintre de la l'époque préhistorique, marqua son époque et réalisa un ensemble d'œuvres consacrées à cette époque, dont la fresque du Musée des Antiquités Nationales *Retour d'une Chasse à l'ours- Age de la pierre polie* (1884, fig.2) et les décorations murales du Muséum national d'Histoire naturelle (1898, fig.3-8). À travers ces œuvres, on observe comment Cormon est progressivement remonté vers l'âge primitif.

Paul Gauguin (1848-1903), le peintre de Tahiti dans le Pacifique Sud, passa quant à lui une enfance heureuse au Pérou pendant laquelle se sont certainement dessinées les esquisses de son aspiration au paradis tropical. Il s'ouvrit aux résonances primitives à Pont-Aven puis partit en Martinique pour finir par s'installer à Tahiti. Il chercha ainsi à se rapprocher de « l'esprit primitif » en se déplaçant dans l'espace. Entre 1886 à 1889, période décisive pour le peintre qui aspire alors à une vie en terre inconnue par rejet de la civilisation occidentale, celui-ci fréquenta des peintres qui, à travers leurs échanges, toucheront à l'essence même de son art comme Charles Laval, Émile Bernard ou Vincent Van Gogh, et qui étaient tous des compagnons d'atelier de Cormon.

Nous allons tenter dans ces quelques pages d'étudier deux formes de primitivisme : les parcours de Cormon, à la recherche du primitivisme par un retour dans le temps, et de Gauguin qui, lui, opta pour une recherche spatiale en se déplaçant dans le Pacifique Sud et en effectuant un retour en terre sauvage. Qu'est ce qui a donc pu pousser ces deux peintres à se tourner vers la chose « primitive » ?

### I-1. Le choc de la théorie de l'évolution

La parution en 1859 de *L'origine des espèces* de Darwin a eu un profond retentissement. Il y développe une théorie réfutant la Genèse biblique, hypothèse chrétienne d'un Dieu créateur de toutes choses, et y affirme que les espèces vivantes ont évolué sur la base d'une sélection naturelle. Des débats violents ont lieu durant toute la décennie 1860 et reprennent de plus belle en 1871 avec la sortie de *La filiation de l'Homme et la sélection liée au sexe*.

Parallèlement, les découvertes archéologiques se succèdent. En 1856, on découvre en Allemagne, dans la falaise de la vallée de Neandertal, des ossements humains caractérisés par un épaississement osseux au dessus des orbites : un fossile de l'Homme de Neandertal. Le débat concernant l'authenticité de ces ossements se poursuit pendant 30 ans et plusieurs théories fantaisistes, notamment sur une déformation simiesque due à

une maladie, alimentèrent les hypothèses. En 1868, on découvrit lors de travaux ferroviaires des ossements humains datant du Paléolithique appartenant à 5 individus qui avaient été enterrés, et ce de manière volontaire, dans un abri du site de Cro-Magnon dans le sud-ouest de la France. C'est la découverte de l'homme de Cro-Magnon. Puis en 1879, une enfant de 5 ans découvre dans le nord de l'Espagne les fresques rupestres d'Altamira qui datent de la fin du Paléolithique. L'intérêt pour la préhistoire se popularise et l'Exposition Universelle de Paris est l'occasion unique de présenter au public les récentes découvertes réalisées dans ce domaine.

On présenta lors de l'Exposition Universelle de Paris en 1867 de vastes collections d'outils datant de l'âge de pierre et de l'âge de fer et on décida de l'ouverture du Musée des antiquités nationales avant que ne se termine l'exposition. Pour l'Exposition Universelle de 1878, on organisa une « Exposition des sciences anthropologiques » qui rassemblait près de 1400 crânes classés par ordre chronologique, de l'homme de Neandertal à l'homme moderne. Cette collection fut surnommée « La folie de Darwin » et souleva de nombreuses protestations : elle fut finalement annulée sous la pression de ses détracteurs qui dénonçaient l'imposture de la démarche. Un célèbre dessin satyrique dit « L'Appareil de Darwin » parut dans le magazine *Charivari*<sup>1)</sup> et fit sensation en représentant un singe entrant dans une machine et ressortant en être humain.

La théorie de l'évolution sociale qui assimilait l'homme préhistorique et l'homme primitif moderne commença à se répandre dans les esprits et fut détournée pour justifier l'expansion coloniale. En 1878, on avait construit différents pavillons des colonies sur la colline du Trocadéro ; ces pavillons étaient l'une des principales attractions thématiques de l'exposition. Puis en 1889, lors de l'Exposition Universelle suivante, on présenta cette fois des « indigènes » en chair et en os. Un peu avant en 1877, on avait présenté des nubien<sup>2)</sup> au Jardin d'Acclimatation. Ce jardin était un parc zoologique et botanique créé en 1858 dans le but d'adapter au climat français la faune et la flore amenées de multiples pays lointains aux climats très variés. Afin de régler les difficultés financières de l'institution, les autorités responsables du jardin décidèrent d'ajouter à leur collection des indigènes « sauvages » et de les traiter comme sujets d'étude anthropologique. Après les nubien vinrent des esquimaux, des lapons, des indigènes de Terre de Feu et des indiens d'Amérique. Ces présentations suscitèrent une grande affluence de visiteurs dans les années 1880. La théorie darwinienne fut alors interprétée de manière très large tant et si bien que les peuples des sociétés non civilisées furent incorporés dans une échelle des peuples inspirée de la théorie de l'évolution.

### I-2. Le choc *Cain*

C'est en 1880 que Fernand Cormon présente sa gigantesque œuvre (7 mètres de large), qui fera date au Salon : *Cain*. Caïn, le premier meurtrier, et son clan fuient la colère de Dieu et avancent d'un pas lourd dans le désert, livrés aux rayons sans merci d'un soleil brûlant, dans une scène dont le spectateur ressent jusqu'à l'air chauffé à blanc. Les personnages tremblent à l'idée du péché qui a été commis ; ces hommes si singuliers, qui ressemblent plus à une poignée de bêtes affamées, portent gibiers et haches de pierre et, recouverts de peaux et tirant leurs fardeaux, forment une colonne qui avance dans le désert.

Cormon a sous-titré son œuvre par trois lignes extraites de *La légende des siècles* de Victor Hugo :

« Lorsqu'avec ses enfants couverts de peaux de bêtes  
Echevelé, livide au milieu des tempêtes,  
Caïn se fut enfui de devant Jehovah »<sup>3)</sup>

Grâce à cette nouvelle interprétation de la Bible, le peintre reçut une médaille d'or ainsi que les honneurs et la reconnaissance de l'État qui acheta le tableau et le promut chevalier de la Légion d'Honneur.

Cette œuvre novatrice reçut autant d'éloges que de critiques et suscita une polémique. Le critique d'art Charles Clément dénonce ainsi la démarche de Cormon : « Il y a certainement là un parti-pris. M. Cormon n'a pas fait œuvre d'artiste seulement. C'est une leçon d'anthropologie qu'il a voulu nous donner. Il a voulu soutenir à sa manière les idées des disciples les plus aventureux de Darwin. Mais si l'homme descend du singe, il ne fallait pas le prendre si près de son origine »<sup>4)</sup>. On vit au final dans cette œuvre l'incarnation des thèses évolutionnistes darwiniennes, sous couvert d'une représentation vivace de l'Homme primitif dans un décor préhistorique prétendant s'inscrire ainsi dans le strict cadre de la peinture historique.

De fait, Cormon avait lu les théories évolutionnistes de Darwin et de Lubbock. En outre, il se rendait souvent au Musée des antiquités pour étudier les collections d'armes et d'outils préhistoriques, ou encore au Muséum d'histoire naturelle pour voir les crânes d'espèces éteintes ayant vécu à l'époque préhistorique. Il avait également étudié, comparé et fait des croquis profilés des crânes de l'homme de Neandertal et de l'homme de Cro-Magnon. On a par ailleurs retrouvé des notes dans ses croquis où l'on retrouve du jargon anthropologique tel que « brachycéphale » ou « dolichocéphale », montrant que Cormon était familier du vocabulaire de cette science. En observant attentivement *Caïn*, on constate que son visage proéminent, ses proportions physiques proches du singe ou ses genoux arqués font penser aux caractéristiques de l'homme de Neandertal. Puis, Cormon l'a revêtu d'une peau de bœuf en prenant pour modèle les parisiens traînant à Pigalle ou au Moulin Rouge. Les autres peintres peignaient l'homme préhistorique en conservant les proportions corporelles de leurs contemporains car ils n'étudiaient pas, à la différence de Cormon, les corps des hommes de la préhistoire et c'est ce que l'on reprocha à Cormon : il avait peint les corps de ses personnages en se basant sur la théorie de l'évolution, en contradiction avec l'harmonie prônée par les canons classiques.

Fernand-Anne Piestre, dit Cormon (1845, Paris – 1924, Paris) était né à Paris. Son père était Pierre-Étienne Piestre, dit Eugène Cormon, célèbre peintre auteur du tableau *Les deux orphelines*. Il montra un talent certain pour la peinture dès son plus jeune âge et suivit les enseignements de Portaëls (1818-1895) à Bruxelles puis de Cabanel (cat. 39, 42, 43) et d'Eugène Fromentin (1820-1876) à Paris. Il s'adonna au romantisme et se passionna pour les sujets de l'orientalisme. En 1868 il présenta au Salon *La mort de Mahomet* qui sera sa première sélection, puis *Sittâ* (1873, no. 355), tiré de la chronique indienne Ramayana qui obtint le deuxième prix et enfin *La mort de Ravana* (1875, no. 514) qui obtint le premier prix. Il voyagea ensuite à Rome et en Tunisie et revint en France en 1877. Il ne participa pas au Salon de 1878, préférant se concentrer sur la réalisation de *Caïn*. Cormon était passionné par le romantisme, une tendance qui le conduisit à l'orientalisme puis, dans le prolongement de celui-ci, à un nouveau thème en dehors des repères espace-temps traditionnels, « la préhistoire ».

Jules de Saint-Mesmin raconte comment l'inspiration du tableau vint à Cormon : « Un jour, dans la forêt de Fontainebleau, il avait vu une association d'idées, l'impression sauvage de cette scène l'avait fait penser au Caïn de Victor Hugo »<sup>5)</sup>. Cormon avait évoqué cet épisode à un ami, au café La Rochefoucauld où il aimait discuter avec Degas. Degas avait d'ailleurs un ami, Ludovic Napoléon Lepic, qui était peintre et qui participait aux expositions impressionnistes mais surtout, qui était archéologue amateur et qui se passionnait pour la reconstitution des

outils en pierre de la préhistoire. Il avait fait publier en 1872 un livre sous le titre *Les armes et les outils préhistoriques reconstitués* sur lequel Cormon s'est basé pour peindre les outils en pierre que l'on peut voir dans *Caïn*<sup>6)</sup>.

### I-3. Retour d'une chasse à l'ours – Âge de la pierre polie

En janvier 1881, Cormon reçut une commande pour réaliser une fresque préhistorique dans le Musée des antiquités nationales de Saint Germain-en-Laye. Cette fresque, *Retour d'une chasse à l'ours – Âge de la pierre polie*, (fig.2) fut présentée au Salon de 1884 et fut très appréciée. Du fait des travaux de rénovation en cours dans le musée, la fresque ne put être immédiatement exposée et ce ne fut qu'en 1890, après sa présentation à l'Exposition Universelle de 1889, qu'elle trouva sa place au Musée.

Cormon y a représenté une troupe de chasseurs revenant d'une chasse à l'ours sur une surface de 6,05 mètres de haut sur 8,95 mètres de large. L'homme en tête du groupe porte fièrement sa proie tandis que 5 chasseurs accompagnés de 2 chiens occupent l'espace gauche de la scène. Ils portent des haches et des lances et l'un d'eux a une blessure à la main couverte d'un bandage rudimentaire. Au centre de l'espace, un ours aux pattes attachées à une pièce de bois gît sur le sol, offert à un vieux chef assis paisiblement à l'entrée d'une cabane, tel un roi. Le vieux chef pose sur ses genoux ses mains qui polissaient une lame et accueille le groupe. À droite de l'espace, un groupe de femmes et d'enfants. Une femme tient un fuseau, un enfant boit au sein de sa mère près d'un feu.

Cormon pensait qu'il se devait de décrire une scène scientifiquement exacte, une considération visible dans sa représentation de la vie à l'époque de la pierre polie, car son œuvre allait être exposée au Musée des antiquités nationales, aux côtés de véritables fossiles et outils préhistoriques. Comme prévu, on débattit de l'« authenticité scientifique » de cette œuvre avec frénésie. Saint Mesmin décrit l'œuvre de Cormon comme étant à la fois artistique et scientifique dans les termes suivants<sup>7)</sup> : « Ce tableau... est une reconstruction scientifique d'une époque. Un artiste moins consciencieux aurait pu se permettre de la peindre avec quelque fantaisie, sans redouter d'être contredit par la science, mais M. Cormon l'a étudiée avec la passion de la vérité ». Le peintre avait lu toutes les études ethnologiques qu'il avait pu trouver, étudié les magazines sur la faune et la flore du Muséum d'histoire naturelle et était devenu un expert des collections préhistoriques du Musée des antiquités. Au sol, sur la droite, on aperçoit des polissoirs, outils utilisés pour polir les armes et les outils en pierre, symbole emblématique de l'époque de la pierre polie.

Il y a cependant une limite au réalisme préhistorique puisque la cabane au fond de la scène représente celle construite par un ami du peintre vivant à Concarneau, Théophile Derolle. Après 1880, Cormon visite à plusieurs reprises Pont-Aven et Concarneau en Bretagne, une région où l'on trouve de nombreux sites préhistoriques. Les rôles attribués aux hommes et aux femmes dans le tableau semblent refléter les mentalités en cours au 19<sup>ème</sup> siècle. Même s'il possédait toutes les connaissances académiques nécessaires, Cormon semble avoir voulu rendre son thème le plus simple et le plus compréhensible possible afin que les spectateurs puissent saisir la nature de la culture à l'Âge de la pierre polie. On peut également sans doute voir un souci de « bien public » dans la description des corps des autres membres du groupe, bien moins avant-gardistes et plus équilibrés que dans *Caïn*. Ce paysage préhistorique qui fascinait les foules, permettait aux spectateurs d'imaginer beaucoup plus facilement cette lointaine époque tout en faisant le lien avec les outils et les fossiles paléolithiques et néolithiques présentés dans le Musée. Armand Dayot, qui avait vu cette œuvre au Salon, disait même que le Musée des antiquités pourrait, à terme, devenir un musée de peinture spécialisé dans les œuvres préhistoriques<sup>8)</sup>.

## II. Le Muséum national d'Histoire naturelle – Peintures décoratives d'un amphithéâtre

Le 18 avril 1893, Cormon reçoit une commande pour des peintures

décoratives à installer dans la nouvelle galerie de l'amphithéâtre du Muséum national d'Histoire naturelle. C'est Charles-Louis-Ferdinand Dutert qui avait joué de son influence sur le gouvernement pour que celui-ci passe commande à Cormon, qui se consacrera pendant près de 5 ans de manière quasi-exclusive à ce projet. La fresque du plafond (cf. cat. 76) et les 10 fresques (fig.3-8) murales achevées furent présentées au Salon de 1898 avant d'être installées au Muséum national d'Histoire naturelle de Paris. Grâce à un étroit travail de collaboration avec Dutert, Cormon a su créer une histoire humaine épique en parfaite harmonie avec son espace architectural.

Cormon évita d'entrer dans la polémique brûlante du moment sur l'homme de l'époque tertiaire en limitant son sujet à l'homme de l'après quaternaire. Le peintre croyait dans la théorie évolutionniste mais il s'agissait là d'une question que même les savants ne pouvaient résoudre clairement. Cormon choisit 10 paysages pour illustrer les différentes époques du paléolithique, du néolithique, de l'âge du bronze puis du fer... Les 10 fresques alternent avec les fenêtres, de l'entrée du Muséum à l'amphithéâtre. Sur toute l'étendue du plafond, les scènes de « l'Humanité » se dévoilent au spectateur. Cormon a fait alterner ses fresques avec minutie en privilégiant l'interaction entre celles-ci. Il y a 3 types de largeur (1 m., 1,75 m., 2,6 m.) et une hauteur unique de 3 mètres. Les fresques ne sont pas alignées par ordre chronologique, mais au contraire, intelligemment couplées de manière contrastée afin de mieux faire ressortir leurs caractéristiques respectives.

Tout d'abord, voyons la première paire, le *Commencement de l'époque quaternaire : mégathérium, machairodus et glyptodon* (fig.3) et *L'époque glaciaire : mammouth et ours des cavernes* (fig.4). *L'époque quaternaire*, telle un paysage tropical foisonnant, nous dévoile un mégathérium, sorte de gigantesque paresseux, dressant son corps noir dans une masse de fougères luxuriantes. Derrière lui, vers son pied droit, on aperçoit un machairodus, ou tigre à dents de sabre, caché et, en bas de la scène, les ossements épars d'un glyptodon, sorte de tatou. Près de l'amphithéâtre, on trouve la galerie d'anatomie comparée et de paléozoologie qui contient des ossements de mégathérium de même forme que ceux du tableau. Cormon a fait en sorte de créer un dialogue entre ses peintures et les éléments présentés près de celles-ci. Dans *L'époque glaciaire*, on voit un mammouth poilu arpenter une rive glacée. Deux ours des cavernes, à la recherche de nourriture, prennent place dans ce paysage stérile. Ces deux fresques illustrent les animaux vivant durant les premiers temps de l'Homme ainsi que leur environnement naturel.

L'homme des origines est dépeint dans la paire *L'homme primitif* (fig.5), *Le silex : l'homme à l'idée d'un outil et il taille cet outil pan* (fig. 6). Dans *L'homme primitif*, un homme affamé qui ressemble à un homme de Neandertal reconnaissable à l'épaississement osseux au dessus de ses orbites, est en train de dévorer une pieuvre. Une femme est recroquevillée sur le sommet d'un rocher et cherche de la nourriture. Dans *Le silex*, un homme équipé d'une coiffe de plumes tient fermement un silex dans la main gauche qu'il adosse à un rocher et une petite pierre dans sa main droite levée qu'il va abattre sur le silex. Cette scène représente le premier instant de la « création de l'outil ». En arrière-plan, une femme, elle aussi coiffée de plumes, qui semble enceinte à en voir son ventre bombé, observe la scène, un enfant sur le dos. Enfin, un mur de végétation tropicale constitue le fond du tableau.

Ces 4 tableaux montrent des mammifères, hommes compris, tentant de trouver de la nourriture dans deux types d'espaces, la zone tropicale sub-équatoriale recouverte de plantes de type fougères et les rives glacées d'une zone stérile. L'homme, qui jusque là trouvait sa nourriture avec ses seuls moyens naturels, invente l'outil qui lui permet de se différencier des autres animaux et de dominer, peu à peu, son environnement. Du simple couple, l'homme et la femme vont créer la cellule familiale qui sera la base d'une société humaine plus complexe. Ces œuvres présentent les débuts de ce processus.

Dans *Les chasseurs, époque glaciaire* (fig.7), l'homme est décrit comme vivant dans des grottes pour se protéger des animaux sauvages. Il peut maintenant parfaitement fabriquer des outils et des armes en pierre et en os, chasser les oiseaux et les animaux terrestres et a développé un sens artistique. Le chasseur est armé d'un arc et de flèches, il est recouvert d'une fourrure et porte un collier ; il est également tatoué et recouvert de peintures corporelles. Un groupe s'est formé autour du feu à l'entrée de la grotte. La paire de ce tableau, *Les pêcheurs, époque de la pierre polie : cité lacustre sur un lac de Suisse* (fig.8), décrit des pêcheurs, l'un penché sur la rame de sa barque, et les autres en train de hisser un filet à poisson. Une femme qui a tissé une étoffe tient dans ses mains une bobine et un fuseau. Entre 1853 et 1854, le niveau d'eau des lacs de la chaîne alpine a brutalement chuté laissant apparaître des vestiges d'habitations lacustres. La vase sédimentaire des lacs avait préservé des fragments d'étoffes, de filets et de barques normalement très sensibles : cette peinture fait référence à cette découverte et décrit l'évolution de l'homme du paléolithique au néolithique et les progrès accomplis par lui dans sa quête de nourriture par rapport au temps où il sillonnait les rives de plan d'eau sans outils.

Puis, dans *La poterie : époque de la pierre polie et des dolmens et Le bronze et le fer : atelier gaulois*, Cormon montre les débuts de l'industrie. Dans *La poterie*, on voit au premier plan un atelier de poterie et, en arrière plan, un groupe d'homme transportant le cadavre du chef du clan vers un dolmen pour l'inhumer. Cette scène suggère une société de classes dans laquelle le chef était particulièrement respecté. Dans *Le bronze et le fer*, un forgeron du peuple nomade des Hindoues et sa femme versent du métal en fusion dans un moule pour fabriquer une hache en bronze. On pense que les arts de la poterie et de la métallurgie se sont répandus en Europe grâce aux ariens, un peuple venant de l'est. Ces 2 descriptions des débuts de l'industrie se placent entre *L'homme primitif* où l'homme ne dispose d'aucun outil, et *Le silex* où il commence à en fabriquer.

*L'âge de bronze, les agriculteurs : distribution de pains à des ouvriers des champs et Âge du fer : les gaulois sont*, avec *Les chasseurs, époque glaciaire* et *Les pêcheurs, époque de la pierre polie*, des représentations de la quête de nourriture par la chasse et l'agriculture à travers les 4 époques que sont le paléolithique, le néolithique, l'âge du bronze et l'âge du fer. Dans *L'âge de bronze*, des hommes distribuent du pain fabriqué avec le blé récolté, un acte qui symbolise les débuts de l'agriculture. Dans la dernière époque, *L'âge du fer*, Cormon montre les déplacements du peuple nomade gaulois et explique la scène par ces mots : « Nos pères »<sup>9)</sup>. Les animaux sauvages du commencement sont remplacés ici par des animaux domestiques, des chiens, des chevaux et des taureaux.

Les peintures murales de l'amphithéâtre décrivent donc l'évolution de l'humanité. Afin d'exprimer la grande histoire de l'humanité, Cormon a pris les icônes de la Bible en référence et a peint le récit d'une Genèse laïque en se basant sur les plus récentes découvertes scientifiques.

Certaines références précisent aussi que Cormon s'est notamment inspiré de *La création de l'homme et les premiers âges de l'humanité* de Henri du Cleuziou (1887), un manuel scientifique de vulgarisation largement illustré, et de *L'Homme primitif* de Émile Bayard (1870). Un autre élément particulièrement important fut la rétrospective sur le travail qui fut organisée lors de l'Exposition Universelle de Paris en 1889. En effet, c'est là que l'on reconstitua des villages indochinois, sénégalais et tahitiens et que l'on y plaça plus de 400 indigènes qui, à heure fixe chaque jour, « jouaient » leur vie habituelle, présentaient leurs cérémonies religieuses et reproduisaient les gestes des travaux quotidiens. Les fresques de Cormon partagent ce point de vue adopté par l'Exposition car elles ont le travail pour thème principal et ont pour caractéristique de montrer des couples d'hommes et de femmes en train de travailler dans leur environnement de vie quotidien.

C'est à l'occasion des expositions sur les cultures étrangères qui eurent lieu pendant l'Exposition Universelle que le *Journal d'ethnologie*

et d'anthropologie évolutive vit le jour. Cette revue prenait un parti pris idéologique puisqu'elle tentait surtout de justifier la colonisation en présentant le commencement du parcours de l'humanité, de l'état de nature à l'État civilisé, en modifiant simplement les données géographiques. Le « primitif » spatial et le « primitif » temporel étaient ainsi considérés comme des concepts inséparables à cette époque.

### III. Gauguin et ses compagnons de l'atelier Cormon

Paul Gauguin s'était passionné pour les expositions sur les cultures étrangères de l'Exposition Universelle de Paris en 1889. Il s'était rendu plusieurs fois sur les lieux, fasciné par les danseurs javanais et les spectacles de cowboys organisés par Buffalo Bill. Toutes les colonies françaises étaient également présentées, on pouvait voir les pavillons de l'Annan et du Tonkin, de même que les habitations des indigènes de Tahiti. Un spectacle qui se traduira par le départ de Gauguin à Tahiti 3 ans plus tard.

À cette époque, Gauguin reprenait conscience de ses origines péruviennes. En effet, sa grand-mère n'était autre que Flora Tristan (1803-1844), une écrivaine d'obédience socialiste née au Pérou qui avait eu une fille unique, la mère de Paul Gauguin, Aline Marie Chazal (1825-1867). Gauguin avait vécu dans la grande demeure familiale à Lima, avec sa mère et sa sœur, sous la protection de Don Pio de Tristan Moscoso, l'oncle de Flora alors vice-roi du Pérou. Ces souvenirs heureux du temps passé avec une mère si belle et si douce, formeront la trame du « rêve du paradis austral » que nourrira le peintre. À 17 ans, Gauguin devint apprenti matelot sur un navire de commerce. Il reviendra plus tard dans un des ports de relâche qu'il découvre alors, la Martinique.

À partir de l'été 1886, une série d'événements pousseront Gauguin à partir pour l'île de Tahiti (en 1892), réveillant en lui les souvenirs fondateurs de son enfance au Pérou et de sa vie de matelot qui en fut le prolongement. C'est dans cette période charnière, entre 1886 et 1889, que Gauguin entretiendra des relations très intimes avec ses compagnons de l'atelier Cormon.

C'est en 1882 que Cormon avait fondé son légendaire atelier. La même année, Léon Bonnat (1833-1922) avait été nommé professeur à l'École des Beaux-Arts (effectif en novembre 1893) et avait dû fermer son atelier en septembre, ce qui avait conduit Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Louis Anquetin (1861-1932) et Charles Laval (1861-1894) à entrer dans l'atelier de Cormon. Fin décembre 1884, le jeune Émile Bernard âgé alors de 16 ans (1868-1941) entre à l'atelier puis en septembre 1886, c'est Vincent Van Gogh (1853-1890) arrivant de Hollande qui y entre à son tour comme élève. Le maître Cormon était relativement ouvert aux techniques avant-gardistes et se montrait aimable avec ses élèves. Ces derniers, même après avoir quitté l'atelier, continuèrent à entretenir des relations amicales avec leur ancien maître.

Les élèves de Cormon partageaient la même aspiration que leur maître pour le « rêve primitif ». Après avoir envoyé leurs peintures au Salon de 1899, les différents ateliers prirent part à une fête exubérante donnée au Moulin Rouge pour laquelle on fabriqua des « loges » décorées des dessins caractéristiques des maîtres d'atelier. Pour l'atelier Cormon : "represented a huge caravan of the prehistoric big-muscled men (that appeal so strongly to Cormon) ; large skeletons of extinct animals, giant ferns, skins, and stone implements were scattered about, while the students of Cormon's atelier, almost naked, with bushy hair and clothed in skins, completed the picture"<sup>10</sup>. On voit à cette description que les élèves de Cormon aimaient s'amuser à jouer les fantasmes de la préhistoire.

Laval, Bernard et Van Gogh quittèrent finalement Cormon pour se rassembler autour de Gauguin dont les activités se déroulèrent désormais à Pont-Aven et Arles. La Bretagne où se trouve Pont-Aven, a souvent été visité par Cormon qui venait voir ses compagnons d'art ; il recommanda même la région à ses étudiants pour passer leurs vacances d'été. La

Bretagne recelait de nombreux vestiges historiques comme les dolmens et les menhirs dans un cadre sobre qui avait su conserver un aspect primitif : une « terre lointaine (Finistère) » préservée de la civilisation française et qui avait conservé sa culture ancestrale bien vivante.

Pendant l'été 1886, Laval se rendit à Pont-Aven pour rencontrer Gauguin. Gauguin venait d'achever une exposition impressionniste et devint pour deux semaines le chef de file des peintres avant-gardistes de Pont-Aven. Laval, en parfaite osmose avec Gauguin, devint son premier élève, un acte qui modifia profondément sa vie et son art. L'année suivante, en avril 1897, Laval et Gauguin décidèrent de partir pour le Panama afin d'y mener « une vie d'hommes sauvages »<sup>11</sup>. Ils iront ensuite en Martinique et c'est dans ces mers australes, au sein d'une nature époustouflante de beauté, que leur art prendra toute son ampleur. Laval était un homme fidèle très attaché à Gauguin, si bien qu'il fut son compagnon pendant plusieurs années. Les deux hommes partageaient le même « rêve primitif », à Pont-Aven comme en Martinique.

En décembre 1897, le galiériste Théo Van Gogh, frère de Vincent, vit les œuvres de Gauguin qui revenait de la Martinique. Il s'y intéressa et décida de les exposer au Boulevard Montmartre chez Boussod et Valadon. Vincent Van Gogh fut saisi par ces peintures. À l'époque, l'école impressionniste était déjà reconnue et exposée dans les galeries des Grands Boulevards alors que Van Gogh, Bernard, Anquetin, Toulouse-Lautrec, Seurat et Signac avaient formé « l'école du Petit Boulevard ». Le groupe organisa une exposition au restaurant du Chalet en novembre. Des œuvres cloisonnistes comme « l'Avenue de Clichy » (1887) d'Anquetin ou la « Vue du pont d'Asnières » (1887) de Bernard y furent présentées. Ce style insistait sur les contours et les aplats de couleurs de la peinture et s'inspirait des techniques des vitraux du Moyen-Âge et des estampes japonaises que les peintres avaient pu découvrir grâce à leurs relations avec Van Gogh. Ce style était aussi une forme de manifestation du primitivisme. Anquetin était un élève très doué de l'atelier Cormon qui décida de s'orienter vers la peinture d'avant-garde alors que Bernard recherchait des techniques novatrices impressionnistes et néo-impressionnistes. Ils furent finalement expulsés de l'atelier et, au terme d'un long voyage effectué à pied, nouèrent une amitié avec Van Gogh.

1888 est une année charnière pour Gauguin et les peintres de l'atelier Cormon. En janvier 1888, Gauguin commence son deuxième séjour à Pont-Aven dont il dira : « J'aime la Bretagne, j'y trouve le sauvage, le primitif. Quand mes sabots résonnent sur ce sol de granit, j'entends le ton sourd, mat et puissant que je cherche en peinture »<sup>12</sup>. Cette citation montre que Gauguin s'était éveillé à sa propre nature et qu'il avait découvert une orientation artistique claire.

En août, Bernard, dont le rôle sera décisif, le rejoint à Pont-Aven. Il transmettra le cloisonnisme à Gauguin et approfondira le synthétisme. C'est alors que Gauguin produira une œuvre marquante dans son parcours, « La vision après le sermon, ou la lutte de Jacob avec l'ange » (fig.9). Des formes puissantes cernées de contours marqués, une structure audacieuse et, mêlées à la scène réelle du sermon, les visions des paysannes : dans cette scène, Gauguin parvient à exprimer « l'invisible ».

Gauguin réside ensuite à Arles à partir du mois d'octobre et ce pendant 2 mois. C'est Van Gogh qui avait insisté pour faire ce séjour car il rêvait alors de créer un atelier collectif dans le sud. Van Gogh avait maîtrisé en très peu de temps les techniques de l'impressionnisme et du néo-impressionnisme grâce à son énergie débordante et à une concentration extraordinaire puis, après sa rencontre avec les estampes japonaises, il se trouva rapidement en première ligne du mouvement avant-gardiste. Il séjourna à Arles à partir de février et peint les villes du sud de la France en y superposant son rêve japonais, resté inaccessible et qui l'avait tant fasciné. Gauguin arriva à Arles le 23 octobre et commença une vie commune avec Van Gogh dans « la maison jaune ». « Ce que Gauguin raconte des tropiques me semble merveilleux. Certes là est l'avenir d'une grande renaissance de la peinture ». « Gauguin tout en

travaillant dur ici a toujours la nostalgie des pays chauds »<sup>13</sup>). Van Gogh ne tarissait pas d'éloges sur l'atelier tropical de Gauguin. Ces œuvres aux couleurs chaudes naquirent au cours du riche processus créatif des deux artistes. Malheureusement, cette vie commune intime prendra fin avec le triste « incident de l'oreille coupée » le 23 décembre.

C'est ainsi que, de 1886 à 1888, alors que Gauguin formait son propre style à une époque où il recherchait la chose « primitive », de nombreux peintres issus de l'atelier de Cormon établirent d'importantes relations entre eux. Cette réalité prend une importance toute renforcée à l'aune de la carrière artistique de Cormon. En effet, on ne peut réduire cette histoire à un simple épisode opposant un groupe de peintres avant-gardistes se rebellant face à l'académisme de leur maître. L'influence des enseignements de Cormon se cristallisa au contact de l'instinct sauvage de Gauguin. Les peintres de l'atelier Cormon dont la sensibilité artistique aiguisée avait décelé la nature sauvage de Gauguin avaient eux-mêmes été influencés par cette nature dans une interaction créative et productive. Cormon avait soif de préhistoire tandis que Gauguin recherchait des terres vierges de civilisation ; entre ces deux pôles, on trouvait l'ensemble des peintres de l'atelier Cormon. Voici une interprétation que l'on pourrait tout à fait envisager ?

La passion pour les terres lointaines trouve ses origines dans le romantisme. Elle se transforma avec le temps, en passant de l'orientalisme au primitivisme. Ne peut-on pas imaginer que les deux peintres et leurs compagnons de l'atelier Cormon se placent dans un contexte très spécifique à l'époque où ils vivaient : la recherche des origines de l'humanité, le renouveau d'intérêt pour les terres sauvages dans le cadre d'une politique d'expansion coloniale et la volonté, née précisément de ce contexte général, de redonner à l'art sa force vitale primitive ?

De juin à octobre 1889 se tint au café Volpini l'Exposition de peinture du groupe impressionniste et synthétiste qui réunit Gauguin, Bernard, Laval, Anquetin ... et qui marqua la fin de cette époque. Le 28 juillet 1890, Van Gogh se suicida à Auvers. Bernard et Laval assistèrent à l'enterrement de leur ami, brûlé par sa passion. Laval mourut 4 ans plus tard de la tuberculose puis, rapidement Anquetin et Bernard perdirent leur caractère avant-gardiste.

En 1891, Gauguin partit seul à Tahiti. Pour lui, « la chose primitive » était un concept très large, qui passait de la Martinique à Pont-Aven. À Tahiti, le peintre approfondit le concept de « sauvagerie » (fig.10). Il écrivit les motivations de son départ à un ami peintre qu'il respectait, Odilon Redon : « Je vais aller à Tahiti. Je juge que mon art que vous aimez n'est qu'un germe et j'espère là-bas le cultiver pour moi-même à l'état primitif et sauvage »<sup>14</sup>. (Traduit du japonais par Alexandre Giraud)

Sorbonne, 1994, pp. 183-184 ; M. Edgard Maxence, *Sur la Vie et les Travaux de M. Fernand Cormon*, Paris, 1925.

- 6) Harvey Buchanan, « Edgar Degas and Ludovic Lepic : An Impressionist Friendship », *Cleveland Studies in the History of Art*, vol. 2, 1997, pp. 32-120.
- 7) J. de Saint-Mesmin, « Fernand Cormon », *Revue des beaux-arts et des lettres*, 15 septembre 1899, cités dans Maria P. Gindhart, « A pinacothèque préhistorique for the Musée des Antiquités Nationales in Saint-Germain-en-Laye », *Journal of the History of Collection*, vol. 19, no. 1, 2007, p. 58, p. 71.
- 8) Armand Dayot, *Salon de 1884*, Paris, 1884, pp. 74-75, cités dans Gindhart, 2007, p. 51, p. 69 ; Philippe Dagen, « Le "Premier Artiste" », *Romantisme*, no. 84, 1992-2 ; Philippe Dagen, *Le Peintre, Le Poète, Le Sauvage Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, 1998.
- 9) Antonin Proust, « La Décoration du Museum et Les Peintures de M. Cormon », *Figaro Illustré*, octobre, 1897, p. 192 ; Voir aussi les références suivantes : Émile Michel, « Les peintures décoratives de M. Cormon au Muséum », *Revue de l'art ancien et moderne*, 1898 ; Chang Ming Peng, 1994, *op. cit.* ; Maria P. Gindhart, « A Secular Genesis : Fernand Cormon's Painting Cycle for the Amphitheater of the New Galleries », *The Art and Science of Late Nineteenth-Century Images of Human Prehistory at the National Museum of Natural History in Paris*, A dissertation in history of Art for the Degree of Doctor of Philosophy, The University of Pennsylvania, 2002 ; Chang Ming Peng, « Fernand Cormon et le Muséum national d'Histoire naturelle », *Venus et Cain figures de la préhistoire 1830-1930*, cat. exp., Bordeaux, Musée d'Aquitaine / Altamira, Museo Nacional y Centro de Investigación / Québec, Musée du Québec, 2003-2004.
- 10) W.C. Morrow, *Bohemian Paris of To-day*, London : Chatto & Windus, 1899, p. 86, in Martha Lucy, 2004, *op. cit.*, p. 104. Concernant l'Atelier Cormon, voir les références suivantes : Robert Fernier, *17 [Dix-Sept] Quai Malaquais : Atelier Cormon*, Paris, 1934 ; François Gauzi, *Lautrec et Son Temps*, Paris, 1954 ; *Emile Bernard 1868-1941 - A Pioneer of Modern Art*, cat. exp., Städtische Kunsthalle / Amsterdam, Van Gogh Museum, 1990 ; Frédéric Destremau, « L'atelier Cormon (1882-1887) », *Bulletin de la Société de L'Art Français*, 1996, pp. 171-184 ; Coinelia Homburg, *Vincent Van Gogh and the Painters of the Petit Boulevard*, cat. exp., Saint Louis Art Museum, 2001 ; Daniel Wildenstein (éd.), *Gauguin : premier itinéraire d'un sauvage : catalogue de l'œuvre peints (1873-1888)*, Paris, Wildenstein Institute, Skira/Seuil, 2001 ; Douglas W. Druick and Peter Kort Zeegers (eds.), *Van Gogh and Gauguin : The Studio of the South*, cat. exp., The Art Institute of Chicago, Chicago / Van Gogh Museum, Amsterdam, 2001-2002.
- 11) Victor Merlhès (ed.), *Correspondance de Paul Gauguin I 1873-1888*, Paris, 1984, no. 122, p. 147.
- 12) Merlhès, 1984, *ibid.*, no. 141, p. 172.
- 13) Merlhès, 1984, *ibid.*, 1.558b, extraits, p.267 ; Merlhès, 1984, 1.559, extraits, pp. 271-272.
- 14) Françoise Cachin, *Gauguin*, Paris, 1968, p. 206 ; Paul Gauguin, *Oviri : Ecrits d'un sauvage*, Guérin, D. (ed.), Paris, 1974 (Koji Okaya, *Gauguin Oviri - yabanjin no kiroku*, 1980, Misuzu-syobo, 1980, pp. 63-64).

- 1) « Appareil Darwin, Y entrant singe en sortant homme », *Le Charivari*, 19 mai, 1878, cités dans Martha Lucy, « Cormon's Cain and the problem of the prehistoric body », *Oxford Art Journal* 25, no. 2, 2002, p. 119 ; Martha Lucy, *The Evolutionary Body : Refiguring the Nude in Post-Darwinian French Art*, A dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, Institute of Fine Arts, New York University, 2004, p. 140.
- 2) *Odilon Redon : Prince of Dreams 1840-1916*, cat. exp., The Art Institute of Chicago, 1994, p. 98 ; Odilon Redon, *A soi-même*, Paris, José Corti, 1961, p. 84 ; Yoshimi Toshiya, *Hakurankai no seijigaku*, 1992, Chuoukouon-sha, pp. 184-185 ; Takezawa Shouichiro, *hyoushou no shokuminchi-teikoku*, 2001, Sekaishisou-sya, pp. 87-104.
- 3) Victor Hugo, *La légende des siècles*, cités dans Geneviève Lacambre, « Le Cain de Cormon », *Gloire de Victor Hugo*, cat. exp., Grand Palais, Paris, 1985, pp. 625-627. Traduction japonaise : Tsuji Toru, Inagaki Naoki, *Victor Hugo bungakukan Vol.1 sisuyu*, 2000, p. 148.
- 4) Charles Clément, « Exposition de 1880 », *Journal des débats*, 1 May 1880.
- 5) Mayumi Kamada, *Fernand Cormon : sa vie et ses œuvres peintes*, Master's thesis, Université de Paris IV-Sorbonne, 1987, p. 15. Voir aussi les références suivantes : Chang Ming Peng, *Fernand Cormon 1845-1924 : sa vie, son œuvre et son influence*, thèse de doctorat en Histoire de l'Art, Université de Paris IV-

● 蔦谷典子「起源の探求—コルモンとゴーガン、時間と空間のプリミティヴィスム」

『フランス絵画の19世紀』、2009年、島根県立美術館、横浜美術館、日本経済新聞社文化事業部、所収

Noriko Tsutatani 《La quête des origines : CORMON et GAUGUIN, primitivisme temporel et primitivisme spatial》, *La peinture française du XIXe siècle : académisme et modernité*, 2009, Shimane Art Museum, Yokohama Museum of Art, Nikkei Inc.