

EXPOSITION
VAN GOGH ET LA NAISSANCE DU CLOISONNISME - TORONTO 1981
VUE DE L'ENSEMBLE

Marcel Chabot
Université de Windsor

Une des plus prestigieuses expositions muséologiques, illustrant tout un aspect fascinant de la peinture moderne, constituant en somme une préface à l'évolution artistique relativement peu explorée de la fin du 19e siècle, s'est organisée avec éclat au Musée des Beaux-Arts de la province d'Ontario à Toronto. Le terme "cloisonnisme" devra désormais faire prime, grâce surtout à la participation exemplaire de Mme Bogomila Welsh-Ovcharov, dont les recherches mettent en lumière les contributions des cloisonnistes, et grâce également à la collaboration très étroite du célèbre Rijksmuseum - Vincent van Gogh d'Amsterdam. Le succès universellement reconnu de cette vaste entreprise sagement menée-nous n'avons qu'à songer à cette tâche formidable de réunir plus de 150 oeuvres provenant de plusieurs collections-a impressionné les critiques d'art, les spécialistes et tout un public d'amateurs.

Constatons dès le début que ce que l'on avait baptisé, tant bien que mal, le "post-impressionisme," terme qui s'avère depuis longtemps inadéquat, s'élucide d'une façon très particulière dans cette abondante exposition. En même temps, nous attendons avec impatience la parution de la thèse de Mme Welsh-Ovcharov portant sur le mouvement cloisonniste.

Somme toute, nous allons suivre de très près le plan de l'exposition qui est établi selon les normes de la chronologie, mais aussi en fonction des hauts lieux de cette activité créatrice, à savoir:

Paris - Bretagne 1886-87;
 St - Briac (en Bretagne)
 la Martinique
 Paris 1887-88;
 St - Briac
 Pont - Aven (également en Bretagne) 1888-89;
 Arles (en Provence, sorte d'apogée) 1888-89;
 St - Rémy (en Provence)
 Bretagne
 Paris 1889-90;
 Le ouldu (en Bretagne) 1889-91;
 Auvers (où Vincent trouva la mort) 1890;
 et enfin de nouveau Paris 1889-93.

Magnifique conjoncture de la géographie et de l'histoire artistique que cette entreprise vécue par une pléiade de jeunes artistes.

Un autre rapprochement se fait entre les dates de naissance et celles de l'évolution artistique. Vincent van Gogh (1853-1890), trop longtemps réputé solitaire, acquiert dans la perspective élaborée dans cette exposition une image de solidarité. Sa carrière est remise dans le contexte de l'évolution d'un véritable essaim de jeunes artistes de l'époque, parmi lesquels une place d'honneur va évidemment à Paul Gauguin (1848-1941), Louis Anquetin (1861-1932) et ensuite à Emile Bernard (1868-1941), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Charles Laval (1862-1894), Paul Sérusier (1864-1927), Maurice Denis (1870-1943) et Jakob Meyer de Haan (1852-1895, l'autre peintre néerlandais qu'honore cette exposition). Que de redécouvertes, sinon de révélations soudaines parmi ces derniers. Il se peut fort bien que le spectateur conserve à la sortie toute une gamme d'impressions et de sentiments produits par ce bouillonnement de la création à la fois collective et personnelle. A cette époque-là, nous voyons disparaître le naturalisme en peinture et la complexité des possibilités s'offrant alors aux jeunes maîtres réunis dans cette exposition évoque la grande effervescence du temps.

Bien entendu, à Vincent van Gogh, ici en vedette, tout honneur est rendu - celui surtout d'une réintégration de son

oeuvre dans le contexte du mouvement cloisonniste; voilà l'apport fondamental provenant des recherches de Mme Welsh-Ovcharov. En se fondant sur les grandes affinités jusqu'à date peu appréciées, même par les spécialistes en histoire d'art, on se rend compte de l'importance de ces échanges fructueuses puisque multipliées au moyen de rencontres, de discussions et de lettres, et consacrées par le grand projet si cher à Vincent de fonder un centre pour l'activité commune. Un tel centre ou "maison des peintres" aurait contribué à un véritable esprit de corps, dans le but de réaliser, selon l'expression de van Gogh lui-même, "cette idée qui leur serait commune." Voilà ce qui devrait une fois pour toutes démolir cette légende romanesque qui pèse depuis si longtemps sur le destin de van Gogh, celle de l'artiste tout à fait solitaire, abandonné des siens, genre "poète maudit" énoncé par le poète symboliste Paul Verlaine. Combien de romans, ou pis encore, biographies "romancées" s'inspirent de cette légende d'une irréductible solitude, de l'exil moral au sein d'une existence terminée au moyen d'une balle au coeur tirée à Auvers au milieu de l'un de ces paysages lumineux qui consacrent la gloire de l'artiste, jusqu'alors inconnu! Insistons sur le fait capital que cette exposition ne constitue point la consolidation de cette poignante légende de l'oreille mutilée et du suicide. Vincent van Gogh n'est pas du tout seul, puisque son entreprise personnelle se rattache à celle de plusieurs autres innovateurs dont l'apport est très bien mis en relief.

Lors du déclin (fort prolongé comme le démontrent amplement les manuels d'histoire d'art) de la vogue impressionniste en France, les innovateurs s'engageaient déjà dans l'exploration de voies parallèles. Il est inutile, voire impossible, de détailler ici tout ce que l'impressionisme comportait en fait de style, de matière d'art, etc. Combien de formules faudrait-il pour résumer le mouvement impressionniste: le portrait matérialiste d'une nature aux multiples transformations; la recherche minutieuse et

constante des nuances et des lueurs, plutôt que de la couleur; l'optique rigoureuse d'une luminosité redécouverte. . . . Heureusement ce n'est pas le travail qu'il nous incombe de faire en ce moment. Cependant, prenons comme point de départ le fait que ce qui caractérise le cloisonnisme en particulier, dans le foisonnement des voies du post-impressionnisme, serait en premier lieu une nouvelle schématisation de la peinture.

Or on retrouve, comme il sied aux artistes les plus innovateurs, des précurseurs; les cloisonnistes s'inspirent des vitraux du Moyen Age, des images d'Epinal et, ce qui s'impose très nettement dans l'oeuvre de van Gogh, cette stylisation des formes dont l'art japonais, alors en vogue, fit la révélation. Au lieu des nuances délicates et les lueurs ineffables si chères aux impressionnistes, on opte pour des masses riches, solides, de couleurs intenses et unies; les contours de telles masses de couleurs se dessinent avec de plus en plus de netteté et de précision - donc cloisonnés, selon la phrase de l'auteur Edouard Dujardin portant sur l'oeuvre de Louis Anquetin. Cette stylisation des formes va de pair avec l'aplatissement de la perspective; en raison de cette "minceur" de la perspective, on s'éloigne du naturalisme tout en rendant un certain poids à l'objet ou au paysage. Les couleurs éblouissantes et non naturalistes, qui annoncent déjà le fauvisme, contribuent à une transformation subjective - une déformation voulue? - de l'espace et de la distance. L'importance d'un motif perçu par l'artiste consacre le renouveau de l'idée, du domaine du spirituel, du symbolique - le tout révélateur du for intérieur du peintre qui se veut visionnaire au lieu d'observateur.

Cette perception privilégiée nous remet au sein d'une réalité intime, inhérente aux personnages, aux paysages, aux objets parfois les plus quotidiens et les plus humbles. Ce renouveau de la matière d'art produit une oeuvre plus personnelle - que vient définir une grande profusion de

termes, à savoir: emblématique, symbolique, expressionniste - celle d'un moi intérieur qui colore à sa guise, souvent selon ses propres lumières, la réalité extérieure. Le paysage se dessine à la lumière, non plus d'un soleil inconstant comme dans les toiles de Claude Monet, mais plutôt de ce moi intérieur qui s'impose de la façon la plus impérieuse.

Si au début l'influence impressionniste se manifeste dans une certaine mesure dans une peinture telle que "l'Autoportrait" avec chapeau de paille de van Gogh ou la peinture d'Emile Bernard intitulé "Plage et falaise à Cancale," nous notons cependant que les contours des formes ne s'effacent pas comme chez les impressionnistes. L'atmosphère vibrante de ces surfaces complexes de couleurs claires nous rappelle le dynamisme de ces maintes touches favorisées par les impressionnistes, mais la dureté du contour annonce déjà la naissance du cloisonnisme.

Afin de résumer les grandes lignes de cette abondante exposition de plus de 150 oeuvres, il faut faire le choix de certaines peintures qui illustrent les principales étapes de l'évolution cloisonniste. A l'orée même de cette redécouverte des prestiges du contour, de la couleur lisse et unie, l'on retrouve un tableau de van Gogh intitulé "Intérieur de Restaurant" qui date de 1887, époque où le faubourg parisien d'Asnières attirait son attention. Or cette peinture servira de point de départ pour l'analyse de cette "période française" de sa carrière artistique; nous sommes déjà loin de la première période dite néerlandaise, celle des "Mangeurs de pommes de terre" notamment, et des dessins plutôt sobres, un tant soit peu tendus, du séjour dans la région minière du Borinage en Belgique. C'est l'élaboration d'un deuxième style qui se célèbre dans ce cadre, mettant en évidence une technique (qui nous rappelle dans une certaine mesure celle de Georges Seurat) qui s'allège, s'éclaircit, acquérant une expression plus agile. Au lieu des couleurs sobres et même sombres de la période néerlandaise, la clarté règne dans ces menues touches de couleur très pure, projetant une animation dans cette

représentation d'un restaurant probablement fréquenté par le peintre. A l'arrière-plan, qui se compose de deux murs décorés de peintures, le vert intense et le rouge vibrent dans une sorte d'alternance harmonieuse. Les quelques quatre tables, chacune surmontée d'un bouquet de fleurs (parmi les premiers de ces bouquets que l'artiste tenait fort à coeur), occupent le plan central, installées sur un plancher qui lui aussi vibre de petites touches dynamiques. Toutefois ces plans ne se divisent pas nettement; c'est aux dépens de la perspective rigoureuse que s'instaure l'élément architectural qui doit si peu à l'exactitude naturaliste. Enfin van Gogh aboutit à une perspective à plans superposés, le mur et le plancher ne cédant guère à la blancheur des nappes. Il se peut que l'on soit frappé surtout par la composition dynamique de l'arrière-plan; tel est le sortilège de cette nouvelle architecture des couleurs et des formes.

Lorsque van Gogh quitta la capitale française en février 1888, il ne cherchait point à fuir, à s'ensevelir dans la vie provinciale, à s'engouffrer dans une solitude des plus totales. Ce qu'il recherche surtout dans la région arlésienne c'est le Japon; dans ce musée de plein air qui est Arles, Vincent s'obstine à trouver l'équivalent de l'expérience esthétique japonaise. Pour capter les sens expressionnistes de la couleur, cette intensité symbolique d'une couleur pure telle qu'elle sort du tube, Paul Gauguin, en compagnie de Bernard, était parti pour la Martinique au mois d'avril de l'année précédente. L'importance de l'art japonais, mise en évidence par une exposition organisée par Vincent lui-même au café Le Tambourin à Paris, se manifeste avec éclat dans sa production parisienne. Prenons comme exemple le portrait d'Agostina Segatori exécuté au Tambourin en 1888; l'encadrement, pour ainsi dire, doit beaucoup à l'arrière-plan "japonais" que Degas avait favorisé. A l'avant-plan le parasol plié évoque également la vogue japonaise. Mais l'impression très vive de ce

premier portrait s'ajoute, en se concrétisant davantage, à celle que l'on éprouve en regardant le portrait du Père Julien-François Tanguy, le marchand dont Gauguin, Anquetin et Bernard fréquentaient le magasin de peintures et de canevas. Les aspects physiologiques de ce portrait restent saisissants, mais on a tendance à remarquer l'arrière-plan décoré d'exemples de l'expression artistique japonaise. Cette affinité partagée avec un grand nombre des jeunes artistes de l'avant-garde s'était révélée par l'exposition que van Gogh avait organisée, par sa collection personnelle d'oeuvres japonaises, et enfin par une toile intitulée "Japonaiserie" (1887) qui laissa pendant quelque temps les amateurs perplexes. Cette "Japonaiserie" constitue une preuve, même en quelque sorte un document des plus valables sur cet aspect du cloisonnisme naissant; beaucoup plus qu'une copie ou une imitation de l'art japonais, ce canevas démontre une fonction conceptuelle de la couleur et du contour de plus en plus accentué. Le peintre occidental avait refait complètement l'oeuvre originelle afin de capter les traits essentiels de l'art japonais dans une expression très personnelle. Au lieu de copier, il imposa son propre schéma de couleurs, se servant de l'arrière-plan qui se compose de façon synthétique de plusieurs motifs provenant de sources orientales choisies. Tout en préservant la pureté linéaire des traits principaux (comme dans les portraits du Père Tanguy et d'Agostina Segatori), van Gogh s'oriente de plus en plus vers la simplification cloisonniste que l'étude de l'art japonais avait anticipée et que le séjour en Provence devait enfin consacrer.

Dans l'oeuvre de van Gogh, Arles n'est plus ce musée architectural et lapidaire fréquenté depuis si longtemps par les amateurs avides de l'antiquité; ce n'est plus la ville riche de ses arènes romaines, du théâtre antique ni même de l'architecture romane. L'artiste attentif aux couleurs et formes "japonaises" transforme à sa guise une allée aux Alyscamps, gloire de l'époque gallo-romaine, imposant une

stylisation surtout des deux figures de promeneurs, relativement peu définies, qui se dessinent d'une façon très sombre entre les rangées de peupliers très amincis et les sarcophages gallo-romains alignés de façon sévère. Sur un fond aplati les contours - ces arbres squelettiques - achèvent de façon magistrale cette simplification des formes préconisée par les cloisonnistes.

Pendant cette apogée de la deuxième période - à la fois provençale et japonaise - van Gogh exécuta deux des plus remarquables de ses portraits. En premier lieu c'est le portrait (tant reproduit depuis) de "l'Arlésienne: Mme Giroux," propriétaire d'un café arlésien, qui attire notre attention. Ce chef d'oeuvre peint dans la maison où Vincent s'était installé et qu'il devait appeler avec affection "la maison jaune," exhibe encore une fois une candeur des formes et des silhouettes, mais c'est surtout l'éclat ravissant des couleurs - peut-être plus japonaises que provençales dans l'optique de van Gogh - qui éblouit le spectateur. Sur un fond (mot qui revient souvent sous ma plume) d'un jaune très vif, la figure humaine attablée présente un aspect presque sculptural dans la netteté des contours si bien définis par les masses de couleurs intenses. Ajoutons tout de suite qu'un deuxième portrait, celui de "La Berceuse: Mme Augustine Roulin," moins célèbre peut-être, nous frappe davantage à cause des couleurs que le conservateur de cette exposition qualifie (en anglais) de "strident", criard. En effet, les couleurs vibrantes, telle la rousseur insolite des cheveux et le vert intense de la robe, et le fond tapissé de vert et de rose, engagent un dialogue dynamique plutôt qu'une harmonie traditionnelle. Quand à la perspective ou encore le peu de profondeur, les formes aplaties de cette peinture fondent l'éclat de l'arrière-plan; on est peut-être porté à se demander où l'artiste aurait puisé cette sorte de tapisserie fantaisiste, ce mur aux éclats violents, le tout d'une conception japonaise. (En passant, c'est avec regret que l'on constate, dans l'excellente brochure pub-

licitaire, qu'il fut impossible de flanquer ce portrait de la berceuse, comme l'aurait préféré le peintre lui-même, des deux tableaux intitulés "Nature morte: vase aux quatorze tournesols" - ce qui fait un ensemble de 28 tournesols!) Mais sommes-nous en droit de nous plaindre de n'en voir que quatorze? Le tableau solitaire au fond très jaune consacre l'exubérante et luxuriante abondance de cette explosion fleurie.

Pendant le séjour à Arles, le paysage à son tour subit des transformations saisissantes, qu'il s'agisse des champs ou de la place du Forum au centre de la ville. Un décor renouvelé se révèle lorsque van Gogh, en octobre 1888, se décida à faire de sa chambre une représentation "à la japonaise" de l'idée "abstraite" (pour respecter l'orthographe personnelle de l'artiste) du sommeil ou du repos en général. Dans ce cadre aux couleurs vives - le bleu des murs, le brun du plancher, la rousseur du lit - il s'obstine à supprimer l'ombre, la nuance, car la couleur doit être "le tout." En effet, "La maison jaune," peinte en septembre 1888, concrétise l'éclat du jaune: clair, foncé, doré, presque toute la gamme, sur un fond bleu très foncé (comme si le ciel arborait une menace de tempête fort prochaine). Cette demeure, comme sujet, matière et même matériau d'art, déconcertait le peintre qui avoue être gêné par cette tâche monumentale de refaire à sa façon le jaune des bâtiments et le bleu si frais, si vibrant du ciel. Le bleu foncé, qui ne ressemble aucunement à l'azur provençal, reparaît dans la toile qui représente la place du Forum. Nous savons que cette peinture constitue une sorte de réplique à celle que Louis Anquetin avait intitulé "Avenue de Clichy" (1887). Encore une fois, nous notons les aplats, les plans superposés, mais surtout la manière dont l'ensemble se colore; maintenant van Gogh rejetait la réalité objective qui avait caractérisé le naturalisme. Tout d'abord il était fasciné par les effets d'illumination naturelle et aussi artificielle dont la nuit baignait ce charmant lieu de rencontre. Donc il

devait élaborer tout un plan pour capter l'intense atmosphère nocturne aux scintillements des étoiles et à la lumière des becs de gaz. Il en est même arrivé au point de confectionner un extraordinaire chapeau sur les bords duquel il posa des chandelles, un peu à la manière des mineurs de cette époque. Les effets lumineux qui en résultent ne manquent pas de nous impressionner; comme dans le tableau d'Anquetin, nous sommes éblouis par la rousseur câline de la terrasse du café et le bleu intense du ciel nocturne parsemé d'étoiles brillantes. Plus bas, le pavé inégal se dessine avec la netteté si définie qui caractérise la maturité artistique de la période arlésienne.

L'oeuvre de Louis Anquetin, trop longtemps réputée secondaire ou mineure, constitue une grande révélation de cette exposition. On voit bien pourquoi, de son vivant, il fut proclamé "le premier cloisonniste." Son "Faucher à midi" (1887), tout en ocre et en un jaune plus mat que celui de van Gogh, se dessinent nettement dans une perspective nouvelle; il y a la suggestion d'une lumière transmise à travers une losange de verre jaune. Van Gogh fut vivement impressionné par certains aspects de cette toile, à savoir: la simplicité, le charme plutôt "naïf" de ces images stylisées, les formes aplaties, la perspective sans profondeur, tous des éléments qu'il devait par la suite apporter à son propre tableau qui représente les travaux des moissons tout près d'Arles. Cherchant à capter l'esprit essentiel de la fenaison, van Gogh voulait en arriver à une composition dépouillée en jaune qui ferait écho à celle d'Anquetin.

Cependant, le cadre le plus impressionnant de cet admirable choix de l'oeuvre de ce précurseur (à une seule année de distance) reste "Avenue de Clichy." La nouveauté de l'optique se rattache au projet de capter la luminosité des vitraux ou des losanges de verre coloré. Il se peut que les couleurs préconisées par Anquetin nous semblent moins animées, moins brillantes que celles de van Gogh. Pour le ciel crépusculaire à Montmartre, Anquetin choisit un bleu foncé des plus intenses; pour l'atmosphère de cette avenue

mouvementée, il projette une rousseur provenant des intérieurs réchauffés des boutiques. Les passants se baignent dans cette double lueur selon qu'ils s'approchent des vitrines (sorte de vitraux) ou s'éloignent pour se replonger dans le crépuscule aux plans lisses, unis et aplatis. En ce qui concerne la netteté on -pourrait se permettre de dire la "dureté" - des contours chez Anquetin, le spectateur a intérêt à étudier de près deux autres cadres de la vie parisienne: "Le Rond-Point des Champs Elysées" et le "Pont des Saints-Pères." L'élégante dureté des contours semble annoncer déjà les formes gracieuses d'un Art Nouveau sur le point de naître. Les remarquables chevaux d'Anquetin constituent également un apport très original et personnel. En somme, cette exposition réussit à mettre en relief une contribution dans le domaine de la décoration stylisée qui jusqu'à nos jours n'a pas été suffisamment reconnue.

Dans l'ensemble de cette exposition, Paul Gauguin serait l'autre maître, l'autre vedette, et surtout le compagnon de l'aventure arlésienne. Cependant, un plus grand rôle lui est attribué, car c'est Gauguin qui anime cette prestigieuse expérience bretonne, celle de Pont-Aven en particulier, à laquelle Vincent van Gogh n'a pas participé directement mais dont l'écho - surtout l'image de ces "femmes de Bretagne" représentées si abondamment par Gauguin, Emile Bernard et (autre révélation!) Jakob Meyer de Haan - se fait entendre dans une peinture qui reprend le motif du pré où se rejoignent les Bretonnes. Pourtant, van Gogh tient à alléger les couleurs de sa version de ce thème commun. L'exposition nous signale l'originalité de l'entreprise de Gauguin, que nous voyons s'orienter déjà dans les voies parallèles du syncrétisme et d'un expressionisme avant la lettre. Il vaudrait quand même mieux éviter les problèmes de définitions artistiques afin de commenter les beautés de certaines toiles de la période bretonne comme "l'Ondine" de 1889. Gauguin s'y sert à sa guise des éléments japonais:

les contours bien définis, la tonalité exotique de cette eau très verte et des cheveux roux, la position asymétrique de la figure principale. En plus, Gauguin est le cloisonniste qui assimile le plus directement certains aspects de l'art médiéval, notamment dans les deux oeuvres qui s'inspirent du Mystère de la Rédemption: "Le Calvaire breton: Le Christ vert" et "Le Christ jaune" (toutes les deux peintes en 1889). Gauguin refait selon ses propres lumières un calvaire du Moyen Age en taches lisses et unies de couleur pure. Dans les peintures exécutées en Provence, par exemple: "Vendanges à Arles - Misères humaines," Gauguin conserve cette expression de l'expérience angoissante de la vie qui lui est très particulière.

Parmi ceux que l'on appelle les disciples de Gauguin, c'est Emile Bernard qui se révèle le plus original; les plans d'une "Nature morte 1888" s'orientent vers une certaine abstraction architecturale, tendance à signaler également dans l'oeuvre de Louis Anquetin. Du tableau de la cafetière bleue à la représentation du "Blé noir" de Bretagne, Bernard apporte une perspective très personnelle au cloisonnisme.

C'est en 1899 que Jakob Meyer de Haan, autre compagnon de Gauguin, produit une fresque cloisonniste représentant des Bretonnes (qui ne sont pas sans affinité avec les figures néerlandaises de van Gogh) occupées à la préparation du chanvre. Malheureusement, cette peinture murale exécutée dans la salle à manger d'une auberge au Pouldu, sur la côte bretonne, fut longtemps couverte d'une tapisserie vulgaire - quitte à être redécouverte en 1929. (Gauguin lui-même avait peint dans cette salle une fresque représentant Jeanne d'Arc dans un style qui anticipait le synthétisme qui se manifesterait de plus en plus dans son oeuvre.)

La contribution de Charles Laval ne manque pas d'intérêt pour ceux qui cherchent à saisir l'esprit de corps qui animait les rencontres des cloisonnistes. Laval fut le compagnon de Gauguin en Bretagne dès 1886, ainsi que pendant le voyage en Martinique. Avec Gauguin, Bernard et van Gogh,

il s'engagea dans une sorte d'échange fraternelle de portraits. Van Gogh témoigne de l'admiration qu'inspire l'auto-portrait que Laval lui dédia. On présume que cette peinture aux profils accusés en est pour beaucoup dans l'élaboration des auto-portraits que van Gogh et Gauguin devaient exécuter plus tard en Provence.

Pour compléter pour ainsi dire le "cadre breton" de Pont-Aven - Le Pouldu, nous rejoignons Paul Sérusier et Maurice Denis à la recherche des "principes immuables" de l'art universel. Dans son propre calvaire cloisonniste, Maurice Denis élabore une forme gracieuse, subtile, aux couleurs plutôt mates; il devait par la suite se faire le porte-parole de la doctrine esthétique des Nabis (ou prophètes d'un art spirituel). Paul Sérusier, dont le charmant "Talisman: Bois d'Amour à Pont-Aven" s'inscrit dans le courant cloisonniste, allait s'associer à Denis dans l'entreprise de lancer l'esthétique aux incidences symbolistes prônée par les Nabis. L'exemple du Gauguin des calvaires bretons exerce une grande influence sur cette doctrine nouvelle, dont Denis fut "le prophète" le plus notable et Edouard Vuillard et Pierre Bonnard les héritiers les plus célèbres.

Enfin la figure (celle aussi légendaire) de Toulouse-Lautrec paraît de façon dramatique lors du retour à Paris qui sert à clore l'exposition. Cette apparition, peut-être inattendue, se fait justifier par le choix d'oeuvres remarquables qui rattache une grande partie de sa production au mouvement cloisonniste. C'est van Gogh qui s'était intéressé dès 1887 d'une façon particulière à un portrait d'une jeune femme, "Poudre de Riz," dont la grâce "artificielle" le fascinait. En même temps, nous apprenons que Louis Anquetin était un ami intime de Toulouse-Lautrec et partageait avec lui ce culte des formes stylisées de l'art japonais. Les deux amis fréquentèrent ensemble les bals rendus célèbres par les impressionnistes - ceux en particulier du Moulin Rouge et du Moulin de la Galette; il serait opportun

de comparer leurs versions de ces bals, bien que cette peinture d'Anquetin marque à peu près la fin de son expérience cloisonniste.

Parmi les aspects les plus intéressants de cette exposition demeure l'approche rigoureuse mais très sensible de l'organisation. Partout le soin bien évident d'apporter une unité de perspective se récompense de révélations pour l'amateur d'art et de ravissement pour le spectateur. Il est rare qu'une telle entreprise, et sur le plan historique et sur le plan esthétique, réussisse à un tel point de beauté et de cohérence.