

Pont-Aven est un modeste village de Bretagne réputé pour son site pittoresque, sa petite rivière encombrée de moulins, l'Aven, et l'animation de ses marchés. En 1864, un peintre américain, Henry Bacon, le découvre. Séduit, il en parle à quelques compatriotes qui s'installent à demeure. Rapidement, une colonie artistique se développe autour du peintre Robert Wylie. De très nombreux artistes, en majorité anglo-saxons mais aussi français comme Bouguereau, Pelouse ou Cabat, affluent. Dans une Bretagne alors à la mode, ils trouvent sur place tout autant de nouvelles sources d'inspiration que des commodités d'hébergement à l'hôtel de Julia Guillou et à l'auberge de Marie-Jeanne Gloanec, une ambiance de rapins et un zeste d'exotisme.

En 1886, Gauguin, en proie à des difficultés matérielles et morales à son retour du Danemark, se rend à Pont-Aven qu'il connaît de réputation et prend pension à l'auberge Gloanec qui fait crédit. Durant ce premier séjour, Gauguin est séduit par le site pittoresque et peint lavandières et bergers suivant une technique impressionniste proche de celle de Pissarro. Il se lie avec Laval et rencontre le jeune Emile Bernard sans nouer de relations avec lui. Après un voyage à Panama et à la Martinique avec Laval, Gauguin revient à Pont-Aven en 1888. Il y retrouve Laval et divers artistes plus ou moins amateurs comme Delavallée, Chamaillard, Jourdan ou Moret. La Bretagne le séduit davantage et il écrit alors à Schuffenecker : « 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 » (fin février-début mars 1888).

En août, Émile Bernard, recommandé par Vincent van Gogh, est de nouveau à Pont-Aven. Il se détache alors du pointillisme et expérimente une nouvelle peinture faite d'aplats de couleurs entourés de cernes foncés, le cloisonnisme. Gauguin a une intuition fulgurante en voyant les *Brettonnes dans la prairie verte* (collection particulière) que vient de peindre de mémoire son jeune ami au retour d'un pardon. Il peint *La Vision du sermon* (Edimbourg, National Gallery of Scotland) et invente ainsi le synthétisme, en

rupture totale avec l'esthétique traditionnelle. Marqué par les estampes japonaises, les images populaires et l'art du Moyen-Âge, Gauguin utilise un dessin décoratif et stylisé au service de couleurs exaltées. Il tente de ne plus dissocier un contenu traité de manière symbolique et son expression formelle. L'intense activité créatrice des deux peintres est marquée par quelques chefs-d'œuvre comme la *Madeleine au bois d'Amour* (Paris, musée d'Orsay) ou *Le Blé noir* (collection particulière) de Bernard, la *Vache au-dessus du gouffre* (Paris, musée des Arts décoratifs) et la *Nature morte Gloanec* (Orléans, musée des Beaux-Arts) de Gauguin.

Gauguin à Pont-Aven, 1888.



Pont-Aven - Les laveuses - Vue sur l'Aven (à gauche le moulin Ty Meur - à droite, le moulin Ligeour), vers 1900, carte postale.

À la fin de l'été, Paul Sérusier, jeune massier de l'académie Julian, est en vacances à Pont-Aven. Au Bois d'Amour, sous la dictée de Gauguin, il peint *Le Talisman* (Paris, musée d'Orsay). Ce petit paysage presque abstrait servira de base à la constitution du groupe des Nabis. Le 21 octobre, Gauguin rejoint en Arles Vincent van Gogh qui sera marqué par la nouvelle esthétique. Celle-ci sera vite connue de tous par les œuvres exposées au café Volpini en marge de l'Exposition universelle de 1889 et en particulier par les articles du critique Albert Aurier.

Cette même année, Gauguin, accompagné du hollandais Meijer De Haan qui, en échange de leçons, subvient à ses besoins, est de retour à Pont-Aven ; il peint quelques œuvres majeures comme *La Belle Angèle* (Paris, musée d'Orsay) ou *Le Christ jaune* (Buffalo, Albright-Knox Art Gallery) ; mais l'ambiance du village envahi de peintres leur déplaît et ils s'installent au bord de la mer, au Pouldu, un hameau isolé fréquenté par les pêcheurs et goémoniers. Ils y retrouvent Charles Filiger, Sérusier et Henry Moret. À l'auberge de Marie Henry, ils couvrent les murs de la salle à manger de peintures (les éléments de ce décor sont aujourd'hui dispersés, l'auberge a été reconstituée à proximité). Filiger dessine des petites gouaches montrant d'une manière très stylisée, comme des vitraux, des scènes mystiques (*Le Christ à la lande*, collection particulière) ou des paysages (*Paysage du Pouldu*, Quimper, musée des Beaux-Arts). Le paysagiste Moret abandonne la technique impressionniste au profit d'une simplification de la composition et de la touche (*Le Roulage au Pouldu*, collection particulière). Sérusier, séduit par la spéculation métaphysique et les recherches esthétiques, développe le nouveau langage pictural (*Les Grands Sables*, collection particulière). Gauguin demeure sur place jusqu'à novembre 1890, souffrant de la solitude et du manque de ressources après le départ de De Haan.

Durant le premier séjour de Gauguin en Océanie, de nombreux peintres de diverses nationalités qui l'ont rencontré en Bretagne ou à Paris, fréquentent Pont-Aven et Le Pouldu : le Hollandais Verkade, les Danois Ballin et Willumsen, le Polonais Slewinski, l'Irlandais O'Connor, les Anglais Bevan et Forbes-Robertson, le Suisse Amiet, les Français Maufra, Loiseau, Roy ou Seguin. Ils y retrouvent Filiger, Moret ou Sérusier installés à demeure. Bernard séjourne longuement à Pont-Aven en 1891-1893, peignant d'amples scènes de genre d'un esprit décoratif et sculptant du mobilier (*Armoire*, Pasadena, Norton Simon Museum). O'Connor et Seguin se livrent avec réussite à l'art de la gravure.

L'auteur de la célèbre *Vue du port de Pont-Aven* (Quimper, musée des Beaux-Arts), le paysagiste Maxime Maufra, évoque le premier en novembre 1893, dans la revue *Les Essais d'art libre*, l'existence de la nouvelle école artistique.

En 1894, Gauguin revient au Pouldu récupérer les œuvres laissées à l'auberge de Marie Henry. Il y retrouve Slewinski, Filiger, Seguin, Maufra et O'Conor. Ce dernier séjour en Bretagne se passe mal ; il perd un procès contre Marie Henry qui refuse de lui rendre ses œuvres et il est blessé par des pêcheurs lors d'une virée à Concarneau.

Mais déjà les peintres du groupe de Pont-Aven se sont dispersés. Sérusier préfère la solitude du Huelgoat et de Châteauneuf-du-Faou au centre de la Bretagne. Il y poursuivra jusqu'à sa mort en 1927 ses recherches picturales. Bernard, profondément blessé après la parution d'articles de presse qui attribuent au seul Gauguin la paternité du synthétisme, sans que celui-ci ne les démente, est parti en Orient. Maufra, Loiseau et Moret, après le dernier départ de Gauguin, retournent à un impressionnisme plus traditionnel. Verkade, devenu moine

bénédictin, prolonge à Beuron l'esprit de Pont-Aven dans ses décorations religieuses. Seuls Filiger et Jourdan, à travers leurs vies misérables, seront symboliquement les derniers témoins d'une aventure que l'on considère comme la première étape de l'art moderne.

La mode de Pont-Aven où les hôtels ne cessent de s'agrandir pour accueillir les artistes et les touristes de plus en plus nombreux, ne se ralentit pas. Auguste Renoir, Eugène Boudin et Childe Hassam figurent parmi les innombrables peintres qui fréquentent le village tandis que d'autres comme Signac dénoncent ce « pays ridicule de petits coins à cascades pour aquarellistes anglaises ; drôle de nid pour le symbolisme pictural » (lettre à Luce, 1891). À partir des années 1920, des historiens comme Charles Chassé se penchent sur l'étonnante histoire de cette colonie artistique.

De nos jours, Pont-Aven demeure un mythe encore vivant : durant l'été, des hordes de touristes visitent les soixante-cinq galeries et les expositions historiques du musée de « ce chef-lieu du Paradis » (selon Paul Fort) où la peinture acquit (selon Gauguin) « le droit de tout oser ».

Les principaux peintres de l'École de Pont-Aven

Cuno Amiet (Suisse) • Mogens Ballin (Danois) • Émile Bernard
Henri Delavallée • Maurice Denis • Émile Dezaunay • Charles
Filiger • Paul Gauguin • Meijer De Haan (Hollandais) • Émile
Jourdan • Charles Laval • Maxime Maufra • Henry Moret
Roderic O'Conor (Irlandais) • Ernest Ponthier de Chamaillard
Ferdinand du Puigaudeau • Louis Roy • Émile Schuffenecker
Armand Seguin • Paul Sérusier • Wladyslaw Slewinski (Polonais)
Jan Verkade (Hollandais) • Jens Willumsen (Danois)



Des artistes sur le pont de Pont-Aven, 1886
(1 : du Puigaudeau ; 2 : Laval ; à droite de Laval : Gauguin).

La notion d'école

La rébellion des artistes commence avec la génération des réalistes et des naturalistes qui s'oppose à l'enseignement académique dispensé par l'École des Beaux-Arts de Paris. Les jeunes artistes préférèrent travailler dans les ateliers privés comme l'académie Julian à Paris, fréquentée par de nombreux artistes étrangers.

Le besoin de se regrouper pour peindre ou discuter dans les ateliers, les cafés ou sur un site n'est pas récent. Entre 1830 et 1860, certains artistes fuyant le réalisme et la civilisation en pleine évolution se retrouvent à Barbizon pour peindre la nature.

On évoque alors « l'école de la nature » par comparaison avec l'école en atelier. Et par analogie avec Barbizon, dès 1885, avant même l'arrivée de Gauguin, on parlera d'École de Pont-Aven.

À Pont-Aven, la forte personnalité de Gauguin entraîne autour de lui des artistes autour de longues discussions artistiques. « À Pont-Aven, écrit Jourdan, nous vivions dans la même auberge et nos ateliers étaient côte à côte ».

Dès 1893, Maxime Maufra écrit dans la revue *Les Essais d'art libre* et intitule son article « Gauguin et l'École de Pont-Aven ».

Sérusier, à la demande de Charles Chassé, écrit en 1918 : « L'école de Pont-Aven ne fut pas comme on pourrait le croire, une école consistant en un maître entouré d'élèves ; c'était des indépendants qui apportaient en commun leurs idées personnelles et surtout la haine de l'enseignement officiel (...). Des peintres approchèrent Gauguin et furent séduits, les uns plus, les autres moins, par son exemple et par ses doctrines. »

En aucun cas, le regroupement d'artistes autour de Gauguin à Pont-Aven et au Pouldu ne peut être réduit au terme d'école, trop souvent galvaudé et abusif. Pont-Aven est avant tout un lieu touristique marqué par une forte concentration d'artistes comme le furent par la suite, dans une moindre mesure, Concarneau, Le Faouët, Douarnenez ou encore Camaret. La dénomination d'« École de Pont-Aven » a été pourtant conservée malgré les réticences des historiens de l'art. Ceux-ci considèrent en effet généralement qu'il ne s'agit pas d'une école mais du fruit des échanges entre artistes qui ont permis le renouvellement d'une esthétique à la fin du XIX^e siècle.

Les années de Pont-Aven, le contexte historique et artistique en Europe (1886-1895)

2

L'École de Pont-Aven dans les collections du musée des beaux-arts de Quimper

Événements historiques et scientifiques

1886 Hertz découvre les ondes électromagnétiques, dites ondes hertziennes.

1887 Sadi Carnot président de la République en France.
Pacte secret entre la Russie et l'Allemagne.

1888 Fondation de l'institut Pasteur.
Invention de l'appareil Kodak et du stylo à bille.

1889 Mort à Mayerling (Autriche) de l'archiduc Rodolphe.
Scandale financier de Panama.
2^e Internationale.
Exposition universelle à Paris (inauguration le 31 mars).
Construction de la Tour Eiffel qui marque l'apothéose de l'architecture de fer.

1890 Chute de Bismarck.
1^{er} célébration du 1^{er} mai en France.

Les artistes de l'École de Pont-Aven

1^{er} séjour de Gauguin à Pont-Aven (juillet-octobre).
Rencontre avec Laval, du Puigaudeau, Delavallée, Bernard.
Rencontre V. van Gogh à Paris (novembre).
Gauguin, *Les Quatre Bretonnes* ;
Les Lavandières à Pont-Aven ; *La Bergère bretonne*.
Schuffenecker, *Côte rocheuse en Bretagne*.

Gauguin et Laval à Panama puis à la Martinique (avril-novembre).
Début des relations commerciales de Gauguin avec Théo van Gogh.
Invention du cloisonnisme par Bernard et Anquetin à Asnières.

2^e séjour de Gauguin à Pont-Aven (janvier-octobre). Retrouve Bernard, Laval, Delavallée ; rencontre Moret, Jourdan, Filiger, Chamailard.
Invention du synthétisme.
Gauguin, *La Vision du sermon* ;
La Ronde des petites Bretonnes ;
La Faison en Bretagne...
Bernard, *Les Bretonnes dans la prairie verte* ; *Étude de Bretonnes*.
Sérusier, *Le Talisman*.
Création du groupe des Nabis.
Séjour de Gauguin en Arles chez van Gogh (octobre-décembre).

Exposition du groupe impressionniste et synthétiste au Café Volpini à Paris (Gauguin, Schuffenecker, Bernard, Laval...). Bernard y expose ses *Bretonneries*.
3^e séjour de Gauguin à Pont-Aven (mi-février, mi-avril).
4^e séjour de Gauguin à Pont-Aven et au Pouldu (début juin-février 1890).
S'installe avec De Haan à la Buvette de la Plage au Pouldu. Décor de la salle à manger (novembre - décembre).
Gauguin, *La Belle Angèle* ; *Le Christ jaune* ; *Bonjour M. Gauguin...*

Retour de Gauguin à Paris puis 5^e séjour au Pouldu (juin-novembre).
Filiger au Pouldu.
Décor du plafond de l'auberge de Marie Henry.
Gauguin, *Soyez mystérieuse*.

Actualité des arts

8^e et dernière exposition du groupe des impressionnistes (Monet à Belle-Ile).
Naissance du néo-impressionnisme avec *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* de Seurat.
Théorie du mélange optique des couleurs par Félix Fénéon dans *Les Impressionnistes en 1886*.
Rodin, *Le Baiser*.
Degas, *Les Repasseuses*.
Bartholdi, *Statue de la Liberté*.

Renoir, *Les Grandes Baigneuses*.
Van Gogh, *La Femme au tambourin* ; *Le Père Tanguy*.
Cézanne, *La Montagne Sainte-Victoire*.
Toulouse-Lautrec, *Le Moulin de la Galette*.

Naissance du mouvement *Arts and Crafts* en Angleterre (Morris, Ruskin...) et du Japonisme en France sous l'influence du marchand Samuel Bing, fondateur de la revue *Le Japon artistique*.
Ensoi, *L'Entrée du Christ à Bruxelles*.
Seurat, *La Parade*.

Inauguration de l'exposition *Monet-Rodin* à la galerie Georges Petit à Paris (21 juin).
Rodin y expose pour la première fois ses *Bougeois de Calais*.
Inauguration du musée Guimet à Paris.
Van Gogh, *La Nuit étoilée* ; *La Chambre de van Gogh à Arles* ; *Autoportrait à l'oreille bandée...*
Anquetin, *Le Pont des Saint-Pères*.

Mort de van Gogh.
Maurice Denis publie sa « Définition du néo-traditionnisme » dans la revue *Art et Critique*.
Toulouse-Lautrec, *La Danse au Moulin-Rouge*.
Hodler, *La Nuit*.
Monet, série des *Peupliers*.
Van Gogh, *L'Église d'Auvers*.
Denis, *Taches de soleil sur la terrasse*.
Redon, *Le Chevalier mystique*.

Littérature, critique d'art et philosophie

Zola, *L'Œuvre*.
Loti, *Pêcheur d'Islande*.
Vallès, *L'Insurgé* (parution posthume).
Rimbaud, *Les Illuminations*.
Stevenson, *Docteur Jekyll et M. Hyde*.
Publication du « Manifeste du Symbolisme » par Jean Moréas dans *Le Figaro littéraire* (18 septembre).

Zola, *La Terre*.
Maupassant, *Le Horla*.
Les Goncourt, *Journal*.
Mallarmé, *Poésies*.

Maupassant, *Sur l'eau* ; *Pierre et Jean*.
Zola, *Le Rêve*.
Barrès, *Sous l'œil des barbares*.

Mactierlinck, *Serres chandées*.
Rimbaud, *Le Bateau ivre*.
Huysmans, *Certains*.
Verlaine, *Parallèlement*.
Bourget, *Le Disciple*.
Albert Aurier, rédacteur en chef de la nouvelle revue *Le Moderniste*, défend le symbolisme littéraire et artistique.
Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*.

Villiers de L'Isle-Adam, *Axel*.
Zola, *La Bête humaine*.
Stendhal, *Henri Brulard* (posthume).
Claudel, *Tête d'or* (théâtre).
Wildt, *Le Portrait de Dorian Gray*.
Hamsun, *La Faune*.

Musique et opéra

Mort de Liszt.
Saint-Saëns, *Le Carnaval des animaux*.
Bruckner, *Te Deum*.

Fauré, *Clair de lune* ; *Requiem*.
Satie, *Trois Sarabandes*.
Brahms, *Concerto pour violon et violoncelle*.
Verdi, *Othello*.

Debussy, *Ariettes oubliées* (sur des poèmes de Verlaine).
Satie, *Trois Gymnopédies*.
Malher, *Première Symphonie*.
Lalo, *Le Roi d'Ys*.

Strauss, *Don Juan*.

Mort de César Franck.
Debussy, *Cinq poèmes de Baudelaire*.
Tchaikovski, *La Dame de pique*.
Borodine, *Le Prince Igor* (œuvre posthume et inachevée).

Événements historiques et scientifiques

1891 Alliance franco-russe.

1892 Scandale de Panama.

Interdiction en France du travail de nuit pour les femmes et les enfants.

1893 Vague d'attentats anarchistes à Paris.

1894 Vague d'attentats anarchistes.

Affaire Dreyfus.
Assassinat de Sadi Carnot.
Guerre sino-japonaise à propos de la Corée.

1895 Colonisation de Taïwan et de la Corée par le Japon.

Protectorat anglais sur le Kenya et formation de la Rhodésie.
Découverte des rayons X par Roentgen.

Actualité des arts

Mort de Seurat et de Jongkind.
Redon, Rops, Gauguin, Munch au banquet du Symbolisme donné en l'honneur de Moréas (3 février).
Exposition *Vaillart* dans les locaux de la *Revue blanche* à Paris (novembre).
1^{re} exposition des Nabis à la galerie Le Barc de Boutteville.
Monet, *Les Meules, fin de l'été à Giverny*.
Seurat, *Le Cirque*.

Cézanne, *Les Joueurs de cartes*.
Toulouse-Lautrec, *Jane Avril dansant*.
Bonnard, *Le Peignoir japonais*.

Publication posthume du *Journal* de Delacroix.
1^{re} exposition de la Sécession munichoise.
Monet, série des *Cathédrales*.
Denis, *Les Masses*.
Munch, *Le Cri*.

Rétrospective *Redon* chez Durand-Ruel.
Naissance de *La Libre Esthétique* à Bruxelles.
Le Douanier-Rousseau, *La Guerre* ou *La Chernaubée de la Discorde*.

Inauguration des *Bourgeois de Calais* de Rodin à Paris (3 juin).
Camille Claudel, *Cléo*.
1^{re} Exposition internationale d'Art de la ville de Venise (avril-octobre).
1^{re} projection publique du cinématographe Lumière à Paris (décembre).
1^{re} exposition personnelle consacrée à Cézanne à la galerie d'Ambroise Vollard à Paris (décembre).
Inauguration de la galerie de l'Art nouveau de Samuel Bing à Paris (décembre).
Triomphe de l'architecture moderniste en Europe : Horta, l'hôtel Solway à Bruxelles ;
Otto Wagner, construction des stations du métro viennois et publication de son manifeste *Architecture moderne*.

Littérature, critique d'art et philosophie

Mort de Rimbaud.
Verlaine, *Bonheur, Chansons pour elle*.
Huysmans, *La-bas*.
Gide, *Traité du Narcisse*.
Mirbeau, *Gauguin*.

Mort de Renan.
Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*.
Rodenbach, *Bruges-la-Morte*.
Zola, *La Débâcle*.
Verne, *Le Château des Carpathes*.

Mort de Maupassant.
Héredia, *Les Trophées*.
Mallarmé, *Vers et prose*.
Courtelaine, *Messieurs les ronds-de-cuir* (théâtre).

Laforge, *Poésies complètes*.
Stendhal, *Lucien Leuwen*.
Renard, *Poil de carotte*.
Kipling, *Le Livre de la jungle*.
Dunkeim, *Règles de la méthode sociologique*.

Musique et opéra

Chabrier, *Ode à la musique*.
Mascagni, *L'Amico Fritz*.

Debussy, *Quatuor*.
Tchaïkovski, *Symphonie pathétique* ; *Casse-Noisette* (ballet).

Mort de Gounod et de Tchaïkovski.
Puccini, *Manon Lescaut*.
Verdi, *Falstaff* (d'après Shakespeare).

Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* (d'après Mallarmé).
Strauss, *Salomé*.
Dvorak, *Symphonie du Nouveau Monde*.

Strauss, *Till Eulenspiegel*.

■ Marie Henry
(Moëlan, 1859 – Pierrefeu-sur-Var, 1945)



Orpheline à cinq ans, Marie Henry est élevée au couvent des Ursulines à Quimperlé. Elle travaille à Quimperlé puis à

Paris comme femme de chambre. Avec ses économies, elle achète en 1886 un premier terrain de 66 m² puis un deuxième lot de 22 m² au Pouldu, au bout de la route qui mène à la plage des Grands Sables. Elle y fait construire une buvette, bientôt fréquentée par les peintres attirés par sa beauté qui lui valut le surnom de « Marie Poupée ». Durant l'hiver 1889, Gauguin et De Haan décorent la salle à manger de l'auberge. Lorsque Gauguin part à Tahiti en 1891, il laisse en gage ses peintures contre une dette de 300 F. Entre temps, Marie Henry, qui a eu une fille de Meijer De Haan, a quitté l'auberge suivant les conseils de Henry Mothéré, son nouveau compagnon, en emportant tout ce qui pouvait être démonté. En mai 1894, Gauguin revient au Pouldu et rencontre Marie Henry à Kerfany-les-Pins où elle s'est installée avec ses deux filles et Mothéré. Après le refus de Marie Henry de lui restituer ses œuvres, il engage un procès qu'il perdra. Marie Henry vend une partie de sa collection (essentiellement les Gauguin) en 1919 à Paris et donne à ses deux filles ce qui lui reste avant de s'établir en 1924 à Toulon.

Je vais donc quitter les filles aux belles coiffes blanches pour aller contempler les petites filles en baillons, jaunes et maigres qui gardent leurs vaches sur les falaises parmi les tas de goémons... J'aspire aux solitudes arides et simples des côtes.

Paul Gauguin

Historique

Le 2 octobre 1889, Paul Gauguin et Meijer De Haan quittent Pont-Aven envahi par « les peintres pompiers et Américains en costume de velours ». Ils s'installent au Pouldu et prennent pension à la Buvette de la Plage. Cette auberge, tenue par Marie Henry, était fréquentée par les goémoniers et les marins pêcheurs.

De Haan, en échange de leçons, doit payer la pension de Gauguin. Ils sont rejoints par Sérusier et Filiger qui habitent l'auberge tandis que Moret loge près du port. Ils peignent ensemble dans un atelier situé sous les combles de la villa Mauduit donnant sur la mer. Trop bruyants, ils se font chasser par le propriétaire et déménagent leur matériel dans l'appentis de l'auberge fort heureusement isolée au bout de la route qui mène à la plage.

Dans une lettre datée du 20 octobre 1889 adressée à van Gogh, Gauguin écrit : « ... un assez grand travail que nous avons entrepris en commun de Haan et moi : une décoration de l'auberge où nous mangeons. On commence par un mur puis on finit par faire les quatre, même le vitrail. C'est une chose qui apprend beaucoup, par conséquent utile ». L'ensemble du décor de la salle à manger est réalisé entre la mi-novembre et la mi-décembre par Gauguin et de Haan qui peignent les murs, les portes, les vitres de la fenêtre sans programme prémédité. Gauguin rentre à Paris en février 1890 et à son retour en juin, il peint le plafond. Le décor sera complété les deux années suivantes par Sérusier, Maufra et Filiger.



La Buvette de la Plage au Pouldu, vers 1900, carte postale.

Reconstitution du décor

Le musée des beaux-arts de Quimper conserve trois fragments de ce décor : *L'Oie* de Gauguin, 1889, acquis par le musée en 1999 en vente publique ; *Pichet et oignons* de Meijer De Haan, vers 1889, acquis par l'État en 1959 et déposé au musée en 1969 ; *Le Génie à la guirlande* de Filiger, 1892, acquis en vente publique en 1995.

Les autres éléments du décor sont conservés dans des collections privées et dans des musées aux États-Unis, au Canada et au Japon.

Sur le grand mur, on trouve les *Teilleuses de chanvre* par De Haan et de part et d'autre, *La Bergère* ou *Jeanne d'Arc*, *L'Oie* au-dessus de la porte décorée par *Bonjour monsieur Gauguin* et *La Femme caraïbe*, l'ensemble peint par Gauguin. La porte du garde-manger a été décorée par De Haan d'une nature morte, *Pichet et oignons*. Sur le mur d'en face, le portrait de *Marie Henry allaitant sa fille Léa* par De Haan est entouré par *Les Foins* et *La Vue de Pont-Aven prise de Lezaven*, toutes deux signées par Gauguin. Sur le mur occupé par la cheminée, les deux panneaux supérieurs des portes reçoivent le *Portrait de Meijer De Haan* et le *Portrait charge de Gauguin* par lui-même. Sur la cheminée, le buste en bois sculpté par Gauguin représente Meijer De Haan.

L'année suivante, Gauguin peint le plafond d'une grande composition décorative comportant au centre un motif de quatre oies accolées, entouré d'un bandeau orné d'oignons et d'une phrase : « Onie soie ki mâle y panse (*sic*) ». Les vitres de l'unique fenêtre étaient décorées de scènes de la vie des champs.

La décoration est complétée par deux marines de Maufra pour la porte (côté entrée), par une *Vierge* de Filiger et par une *Danse bretonne* peinte par Sérusier. Au-dessus du panneau central, Sérusier recopie une phrase de Wagner qu'affectionnait particulièrement Gauguin : « Je crois en un jugement dernier où seront condamnés à des peines terribles tous ceux qui, en ce monde, auront osé trafiquer l'art sublime et chaste, souillé ou dégradé par la bassesse de leurs sentiments, par leur vile convoitise pour les jouissances matérielles. »

Filiger complète le décor en peignant au-dessus de la porte, sur le plâtre, son *Génie à la guirlande* le 8 décembre 1892.

En haut à gauche : Jacob Meijer De Haan, *Marie Henry allaitant son enfant*, 1889, collection Josefowitz.
Ci-dessous : reconstitution de la décoration de la salle à manger (détail).



Reconstitution de la décoration de la salle à manger (détail).

Charles Filiger

(Thann, 1863 - Brest, 1928)



Comme tant d'artistes attirés par la célébrité du lieu, Filiger s'installe en juillet 1888 à Pont-Aven où il rencontre Gauguin.

Il le retrouve en 1890 au Pouldu à l'auberge de Marie Henry. Son évolution est fulgurante. Abandonnant instantanément un style naturaliste, il assimile les principes du synthétisme et invente des petites scènes peintes à la gouache, représentant des paysages ou des scènes religieuses qu'il situe au Pouldu et où il figure les gens qu'il côtoie. Son mysticisme lui vaut de participer aux Salons de la Rose†Croix. Après le départ de Gauguin, il est, au Pouldu, celui qui transmet la leçon du synthétisme aux peintres découvrant alors les décorations de la salle à manger de l'auberge comme Verkade, Maufra, Seguin, Bernard, Slewinski, O'Conor ou Ballin. À partir de 1900, Filiger connaît une vie misérable et erre en Bretagne d'auberges en hospices. Il réalise alors des dessins géométriques aux formes complexes, souvent centrés sur un portrait, que l'on dénomme « notations chromatiques ».

Meijer De Haan

(Amsterdam, 1852-1895)



Né dans une famille israélite de fabricants de biscuits, Meijer De Haan commence par travailler dans l'affaire familiale, tout en s'adonnant

en amateur à la peinture. Il se rend à Paris en 1888 et est hébergé par son compatriote Théo van Gogh. Ce dernier et son frère Vincent lui font découvrir la peinture moderne. Il rencontre Gauguin à Paris à la fin de 1888 ou au début de 1889 et il le suit en Bretagne en juin 1889. En échange de leçons, De Haan subvient aux besoins de Gauguin. Les deux peintres s'établissent au Pouldu où le jeune Hollandais veut travailler *en impressionniste* au bord de la mer. De Haan devient l'amant de « Marie Poupée ». Il quitte Le Pouldu en octobre 1890 pour rencontrer à Paris des représentants de sa famille. Il y demeure durant l'année 1891 avant de rentrer à Amsterdam où il meurt peu après de tuberculose. Il n'est jamais revenu en Bretagne où il a laissé toute son œuvre et n'a jamais vu sa fille, issue de sa liaison avec Marie Henry.

Paul Gauguin

L'Oie, 1889

huile sur plâtre, H. 53 ; L. 72 cm
acquis en vente publique à Paris en 1999

L'Oie ornaît un dessus-de-porte avec l'inscription « Maison Marie-Henry ». Sur le plafond, Gauguin a placé au centre un motif composé de quatre oies accolées et inversées entouré par un bandeau orné d'oignons. Le thème de l'oie sera souvent repris par les artistes de l'époque, entre autres par Maurice Denis et Émile Bernard.



Charles Filiger

Le Génie à la guirlande, 1892

peinture à la tempera sur plâtre,
H. 36 ; L. 71 cm
acquis en vente publique à Paris en 1995

C'est un jeune garçon du Pouldu qui prêta ses traits à l'ange du *Génie à la guirlande*. Le dessin aux courbes gracieuses, cerné de noir, exprime avec délicatesse le

symbolisme mystique lié au mouvement de la Rose†Croix fondé par le Sâr Peladan en 1891 et illustré ici par la guirlande de roses.

Meijer De Haan

Pichet et oignons, vers 1889-1890

huile sur toile marouflée sur bois,
H. 30 ; L. 30 cm
dépôt de l'État en 1960 au musée des Beaux-Arts de Quimper

Destinée à décorer la porte du petit placard servant de garde-manger, cette nature morte représente un pichet de grès, un biberon de faïence de Quimper et quatre gros oignons. À côté était portée l'inscription « J'aime l'oignon frit à l'huile ».

Avec une touche zébrée de vert, De Haan exprime avec une grande liberté les contrastes entre les couleurs chaudes et froides.



« Je suis au bord de la mer dans une auberge de pêcheurs, près d'un village de cent cinquante habitants. Je vis là comme un paysan. »

Extrait d'une lettre de Gauguin à Mette, fin juin 1889

« Je suis au bord de la mer dans une grande maison avec vue sur la mer, juste au-dessus. Avec les orages, c'est superbe. »

Extrait d'une lettre de Gauguin à Schuffenecker, octobre 1889.

« Je suis arrivé hier sur ces plages magnifiques, où je vais vivre quinze jours, seul avec Gauguin, sans distraction, sans souci et sans apéritif. »

Extrait d'une lettre de Sérusier à Maurice Denis, été 1889.

« Au haut de la grande falaise sablonneuse, dominant la mer, à deux kilomètres environ du village du Pouldu (Finistère), une petite auberge était au bord d'une route qui prenait fin à l'océan. Pas de voisin : la lande et la mer.

En quittant Pont-Aven, déjà trop mondain pour lui, c'est là que Gauguin s'était retiré pour travailler tranquille.

Une banale maison bretonne moderne, ressemblant à toutes ses semblables.

En bas à droite, un débit de boissons, à gauche la salle à manger qu'il décora.

Sur la cheminée, un tableau représentant un jeune femme qui allaitait un bébé, près d'elle, un petit homme, l'auteur, le peintre de Haëhnen (de Haan) coiffé de son fez rouge.

Les murs étaient couverts d'arabesques bizarres, décorés de motifs symbolisant plus ou moins clairement les phallus, le tout sur un fond bleu vert, d'un ton qui lui était familier. (...)

Bleu également était le plafond aux quatre coins duquel des bols de punch flambaient dans l'orange. (...)

Attenant à la maison, se trouvait un baraquement en bois, une ancienne écurie que Gauguin avait transformée en atelier. Une petite baie vitrée l'éclairait, la porte donnait sur la route.

Quand je le visitais pour la première fois (octobre 1890), Gauguin venait de l'abandonner. Il était parti la veille pour Paris et Moret et moi venions pour le voir, ce fut une déception.

Quelques études restaient accrochées au mur, un tonneau sculpté par lui gisait à terre ; sur une table sale de vieux tubes de couleur et quelques images d'Épinal. Tendue, une vieille toile d'emballage, tachetée de semblants de décoration, enlevait un peu de nudité au mur. Par terre, le sable des dunes voisines. »

Maxime Maufra, *Propos de peintre*.

« Le Pouldu se trouve près de Pont-Aven, sur le bord de la mer. Ce n'est pas un véritable village, il se compose de fermes disséminées dont quelques-unes cachées dans les dépressions de la plaine et d'autres derrière d'épais bouquets d'arbres, sont protégées contre



La plage des Grands Sables au Pouldu, vers 1900, carte postale.

le vent violent de la mer. Le climat y est très doux, les figues et les amandes y mûrissent. La côte de Bretagne est presque partout rocheuse et inaccessible, mais le Pouldu a une petite plage.

Tout près de la plage se trouvait une auberge isolée, l'auberge de Marie Poupée, comme on appelait généralement la patronne. C'est là que séjournèrent, en 1890, Gauguin, Sérusier, Bernard, de Haan et Filiger, faisant la réputation du petit village du Pouldu. Ces peintres avaient couvert de peintures la petite salle à manger de l'auberge. Cela m'intéressait beaucoup. D'ailleurs, j'espérais retrouver au bord de la mer ma bonne mine d'autrefois... »

Jan Verkade, *Le Tourment de Dieu*, Paris, 1926.

Verkade se trompe lorsqu'il évoque la présence de Bernard.

« Comme je suivais le littoral, remontant à courtes étapes de Quiberon à Quimper, j'arrivai, certaine fin de jour, dans un petit village : Le Pouldu, si je ne fais erreur. Le village ne se composait que de quatre maisons, dont deux auberges ; la plus modeste me parut la plus plaisante ; où j'entrai car j'avais grand soif. Une servante m'introduisit dans une salle crépie à la chaux, où elle m'abandonna en face d'un verre de cidre. La rareté des meubles et l'absence de tenture laissaient remarquer d'autant mieux, rangés à terre, un assez grand nombre de toiles et de châssis de peintres, face au mur. Je ne fus pas plus tôt seul que je courus à ces toiles ; l'une après l'autre, je les retournai, les contemplai avec une stupéfaction grandissante ; il me parut qu'il n'y avait là que d'enfantins bariolages, mais aux tons si vifs, si particuliers, si joyeux que je ne songeai plus à repartir. Je souhaitai connaître les artistes capables de ces amusantes folies ; (...) ils étaient trois, qui s'amènèrent bientôt, avec boîtes à couleurs et chevalets. Il va sans dire que j'avais demandé qu'on me servit avec eux, si toutefois cela ne les dérangeait pas. Ils montrèrent, du reste, que je ne les gênais guère ; c'est-à-dire qu'ils ne se gênèrent point. Ils étaient tous trois pieds nus, débraillés superbement, au verbe sonore. Et durant tout le dîner, je demeurai pantelant, gobant leurs propos, tourmenté du désir de leur parler, de me faire connaître, de les connaître et de dire à ce grand à l'œil clair que ce motif qu'il chantait à tue-tête et que les autres reprenaient en chœur n'était pas de Massenet, comme il croyait, mais de Bizet... Je retrouvai l'un d'eux, plus tard, chez Mallarmé : c'était Gauguin. L'autre était Sérusier. Je n'ai pu identifier le troisième (Filiger, je crois). »

André Gide, *Si le grain ne meurt*, Paris 1924.

Le troisième peintre ne pouvait être que Meijer De Haan.

Le synthétisme de l'École de Pont-Aven

Caractéristiques

- Rupture avec le système perspectif élaboré à la Renaissance.
- Négation de la profondeur. L'espace s'échelonne en plans superposés et simplifiés.
- Simplification des formes cernées par un trait sombre qui renforce l'effet de surface.
- Rupture des limites du cadre qui coupe les formes et propose une composition ouverte vers l'extérieur.
- La ligne synthétise la forme et réduit les détails à la limite du décoratif.
- Un choix de couleurs pures et violentes éloigné de la réalité contraste avec des tons sourds et saturés.
- Les couleurs sont posées en aplats sans modelé ni ombre.
- Absence de source lumineuse définie.

Particularités

- Le symbolisme pictural répond au symbolisme littéraire.
- Influence de l'estampe japonaise, de l'art populaire et du Moyen Âge.
- Évocation d'une foi religieuse ancestrale à la recherche du primitivisme et de l'archaïsme.

Définitions

Synthétisme

Issu des échanges entre Bernard et Gauguin en 1888, le synthétisme substitue à l'observation du réel sa recreation par l'imaginaire : « L'art est une abstraction, tirez-la de la nature en rêvant devant elle », déclare Gauguin.

Cloisonnisme

Élaboré par Anquetin et Bernard en 1887, le cloisonnisme est un procédé pictural qui consiste à simplifier et à séparer les formes du tableau par un cerne comme dans un vitrail. Les surfaces peintes en aplats de couleurs unies et pures tendent vers le décoratif.

Japonisme

L'exposition d'un ensemble d'art japonais à l'Exposition universelle de Paris en 1867 puis à l'École des beaux-arts en 1890 déclencha une véritable vogue des estampes japonaises qui renouvela le langage plastique des artistes :

- cadrages insolites, décentrés, formes coupées
- absence de perspective ; le sol est ramené sur le même plan que le fond
- abondance des lignes courbes, des formes irrégulières, des motifs floraux stylisés
- absence de modelé, remplacé par l'opposition franche des teintes plates et ornées.

Paul Sérusier, *L'Incantation ou Le Bois sacré* (détail).



Émile Bernard, *Le Synthétisme*, 1889, Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques.



Utamaro Kitagawa (1754-1806) *Cadran solaire de filles*.



Paul Sérusier, *Jeune Bretonne à la cruche* (détail).

Symbolisme

Ce mouvement littéraire et artistique s'impose entre 1886 et 1900 dans toute l'Europe et sur le continent américain. Il réagit contre le réalisme naturaliste et le formalisme parnassien et cherche à donner des équivalents plastiques conformes au langage symbolique : hasard de la tache colorée, précision ou effacement des formes, flou...

Dans un article sur Gauguin paru dans *Le Mercure de France* en 1891, Georges-Albert Aurier définit ainsi le symbolisme. L'œuvre d'art devra être :

- idéiste puisque son idéal unique sera l'expression de l'idée,
- symboliste, puisqu'elle exprimera cette idée en formes,
- synthétique puisqu'elle écrira ses formes selon un mode de compréhension général,
- subjective puisque l'objet n'y sera jamais considéré en tant qu'objet, mais en tant que signe perçu par le sujet,
- l'œuvre d'art devra être enfin « décorative ».

■ Paul Sérusier

(Paris, 1864 – Morlaix, 1927)



Issu d'une famille bourgeoise, Paul Sérusier effectue des études classiques brillantes puis s'inscrit en 1885 à l'Académie

Julian. En 1888, en vacances avec sa famille à Concarneau, il se rend à Pont-Aven et séjourne à l'auberge Gloanec. Il y fait la connaissance d'Émile Bernard et, la veille de son départ, rencontre Gauguin. Il peint suivant ses conseils une vue de l'Aven au Bois d'Amour. De retour à Paris, il montre à ses camarades ce petit paysage que l'on appellera désormais *Le Talisman*. Cinq d'entre eux, Bonnard, Denis, Ranson, Ibels et Piot, passionnés par cette révélation, décident de former le groupe des Nabis.

Profondément bouleversé à la suite de la visite de l'exposition Volpini, Sérusier rejoint Gauguin à Pont-Aven puis le suit au Pouldu. En 1891, après le départ de Gauguin, recherchant une solitude qui corresponde à ses recherches mystiques, il s'installe au Huelgoat, puis en 1894, à Châteauneuf-du-Faou. Il y construira une maison en 1906 qu'il décorera de fresques. De plus en plus attiré par le mysticisme et la théosophie, il tente de trouver dans sa peinture des réponses aux questions métaphysiques qu'il se pose. Il peint des sujets religieux et mythologiques et explore le légendaire breton. En relation avec Verkade et l'école d'art sacré du monastère bénédictin de Beuron, il effectue des recherches théoriques sur la peinture, en particulier sur les nombres et la géométrie, qui se concrétiseront par l'écriture d'un ouvrage, *ABC de la peinture*, édité en 1921 et par son enseignement à l'Académie Ranson. Ils auront une grande influence sur les jeunes générations qui y trouveront la relation entre le synthétisme de Pont-Aven et l'abstraction. Sérusier est le membre du groupe de Pont-Aven qui a développé le plus loin l'esthétique formulée par Bernard et Gauguin et qui est resté le plus fidèle à la Bretagne où, disait-il, « il était né de l'esprit ».

L'influence de Gauguin :
« le droit de tout oser »

« **P**aignez ce que vous aimez et tel que vous le verrez. (...) Nous suivons tous une voie différente, la vôtre est bonne et vous n'avez qu'à continuer » disait Gauguin à Maufra en novembre 1893.

Gauguin a ouvert les esprits, stimulé les personnalités et, comme Gustave Moreau, il a laissé toute liberté aux artistes de s'exprimer. « Il avait, raconte Maufra, seulement ouvert des horizons nouveaux à ceux qui le suivaient... Il a fait naître des individualités bien diverses. Jamais rien n'eut jailli sans sa magique présence, mais il n'eut jamais d'élèves. Ce fut préférable pour tous. » Autour de Gauguin, les artistes ont tous évolué différemment. Certains sont restés attachés à une analyse plus ou moins fidèle de la nature, d'autres ont continué à expérimenter des idées plus novatrices.

Filiger et Sérusier se révéleront ainsi dans des recherches symbolistes et mystiques. Le livre de Sérusier, *l'ABC de la peinture*, édité en 1921, marquera une génération d'artistes attirée par l'abstraction. À l'instar de la déclaration fracassante de Denis résumant la leçon de Pont-Aven en 1890 : « Se rappeler qu'un tableau avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. » (Définition du néo-traditionnisme, *Art et Critique*, 23-30 août 1890).

« Comment voyez-vous cet arbre ; il est vert ? Mettez donc du vert, le plus beau vert de votre palette. Et cette ombre, plutôt bleue ? Ne craignez pas de la peindre aussi bleue que possible. »

Telle est la leçon de peinture donnée en 1888 au Bois d'Amour par Gauguin à Paul Sérusier qui exécute alors sur une planchette de bois un petit paysage dénommé par la suite *Le Talisman*.

Les couleurs posées en aplats et l'absence de source de lumière visible accentuent la planéité du tableau et suppriment l'impression de profondeur.

Les Nabis

À son retour à Paris, Sérusier montre à ses condisciples de l'Académie Julian cette petite peinture qui résume la nouvelle esthétique du maître : cloisonnisme, synthétisme, symbolisme. Maurice Denis relatera ainsi la scène :

« Sérusier, de retour de Pont-Aven, nous exhiba non sans mystère un couvercle de boîte à cigares sur quoi on distinguait un paysage informe à force d'être synthétiquement formulé... »

Paul Sérusier, *Le Talisman*, 1888

huile sur bois, H. 27 ; L. 21 cm, Paris, musée d'Orsay.

Enthousiasmés par cette nouvelle syntaxe visuelle, Sérusier, Denis, Ranson, Ibels et Piot fondent le groupe des Nabis (prophète en hébreu) qui préconise un retour aux sources et une conception spirituelle de la peinture. Ils seront bientôt rejoints par les transfuges de l'École des Beaux-Arts, Vuillard, Maillol, Vallotton, Lacombe, Roussel et le Hongrois Rippl-Ronai. Ce n'est toutefois qu'un an plus tard, en 1889, que la jeune confrérie découvre la peinture de Gauguin et du groupe de Pont-Aven lors de l'exposition du Café Volpini qui leur confirme la révélation du *Talisman*.

Au synthétisme pontavénien et au symbolisme mystique, les Nabis ajouteront une prédilection pour les arts décoratifs (peinture sur carton, vitrail, lithographie, affiche, décor de théâtre, illustration de livres...), suivant l'exemple des préraphaélites anglais.

Leur marchand Le Barc de Boutteville leur consacra plusieurs expositions de 1891 à 1897 dans les locaux de la *Revue blanche* fondée par les frères Natanson. Leur dernière exposition collective, présentée en hommage à Odilon Redon, eut lieu en 1899 chez Durand-Ruel, mais déjà à cette date, chacun avait décidé de suivre sa propre voie...

Promenade au Bois d'Amour, Pont-Aven, carte postale.





L'Incantation ou Le Bois sacré, 1891
huile sur toile, H. 91,5 ; L. 72 cm
legs Henriette Boutaric en 1984

Très imprégné par les romans métaphysiques de Balzac et convaincu de la valeur spirituelle de la peinture, Sérusier connaissait sans doute les nombreuses légendes liées aux forêts bretonnes, comme celle du Huelgoat, petite ville du centre Bretagne. La nature encore vierge et sauvage de cette partie de l'antique Brocéliande ne pouvait manquer d'impressionner vivement l'artiste mystique qui s'en inspira à plusieurs reprises entre 1891 et 1892 : « Je me sentais oppressé dès que mes yeux s'arrêtaient sur la paroi des montagnes touffues » écrit-il ainsi à son ami Maurice Denis en juin 1891.

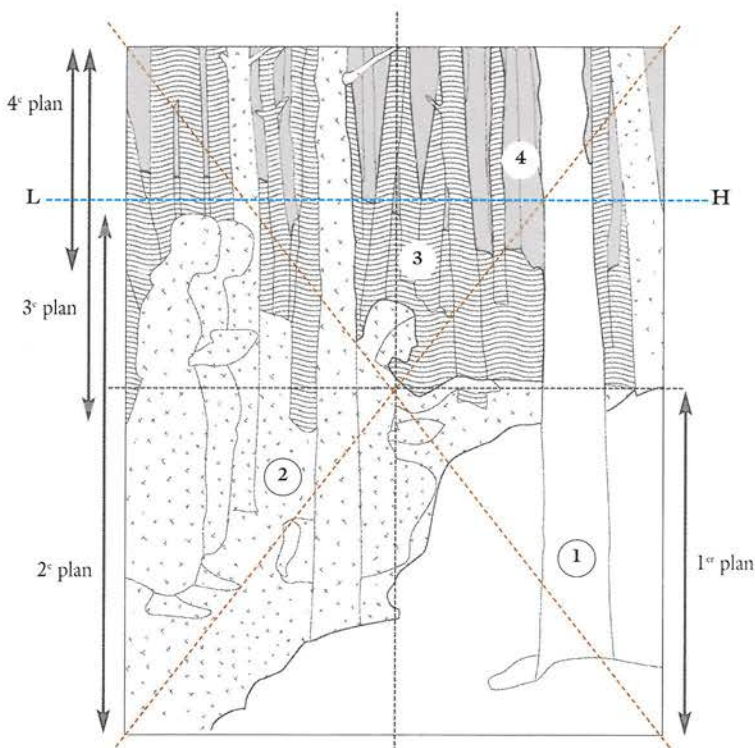
Selon la légende, les femmes du Huelgoat se seraient transformées en prêtresses liées à un culte que le peintre semble associer au druidisme comme en témoigne l'offrande par le feu en train de s'accomplir au centre du tableau. Mais en quoi consiste précisément ce rituel et à qui est-il destiné ? Nul ne le sait. Comme dans l'*Étude de Bretonnes* d'Émile Bernard (cf. fiche n° 9), le mystère demeure, jalousement entretenu par l'artiste dont le but n'est pas, une fois encore, de décrire et d'expliquer, mais d'inciter au rêve et à la contemplation poétique. Le refus de céder au pittoresque des costumes de fête bretons auxquels l'artiste a substitué des vêtements pouvant autant se rattacher au Moyen Âge qu'à sa propre époque est lui-même caractéristique de cette démarche symboliste.

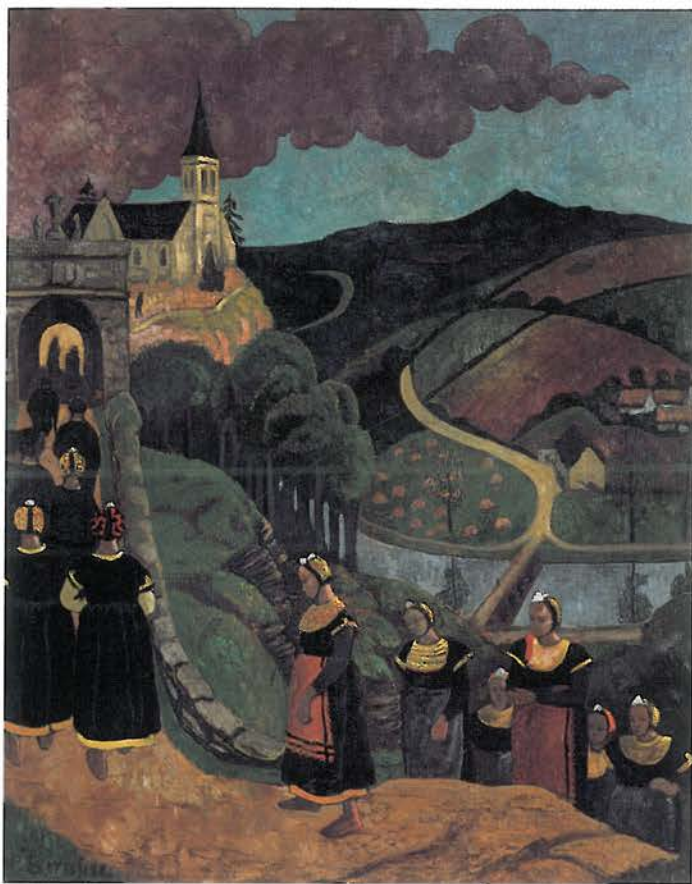
Dans une composition fermée, rythmée par l'élançement des arbres qui traversent l'espace, la profondeur est suggérée par l'échelonnement des troncs raides et serrés jusqu'au fond du tableau. L'interpénétration entre le tronc de l'arbre et la jeune femme agenouillée au centre de la toile semble exprimer cette fusion entre l'homme et la nature qui renvoie à la fois à la mythologie celtique et à l'esthétique symboliste.

Suivant les conseils de Gauguin, l'artiste synthétise les formes en donnant aux rochers du premier plan et à la végétation un style décoratif japonisant.

Les couleurs posées en aplats sont déclinées dans des nuances très proches s'éclaircissant malgré tout vers le fond : rouges cuivrés pour les arbres, verts et jaunes saturés rehaussés au centre par le bonnet rouge, la flamme et les volutes de fumée qui s'en échappent, pour le sol et la végétation.

Dans ce tableau Sérusier applique les caractères synthétistes de la leçon du Bois d'Amour tout en restant fidèle à la thématique symboliste du bois sacré si chère à Puvion de Chavannes...





Le Pardon de Notre-Dame-des-Portes à Châteauneuf-du-Faou, vers 1894
 huile sur toile, H. 92 ; L. 73 cm
 dépôt de l'État en 1947

Le pardon de Notre-Dame-des-Portes qui a lieu chaque année le dernier dimanche d'août repose sur une ancienne légende. Depuis le XV^e siècle, on vénérât en effet en ce lieu une statue de la Vierge découverte à l'intérieur d'un tronc d'arbre. Ce pardon très populaire attirait à la fin du XIX^e siècle de nombreux pèlerins venant parfois de régions éloignées, comme ces Bigoudènes que l'on voit gravir le chemin escarpé menant au sanctuaire.

Sérusier, qui séjournait à Châteauneuf-du-Faou depuis le mois de mai, assista à la procession organisée à l'occasion de la consécration de la nouvelle église de Notre-Dame-des-Portes, bâtie à l'emplacement de l'ancienne chapelle, sur une hauteur dominant la vallée de l'Aulne.

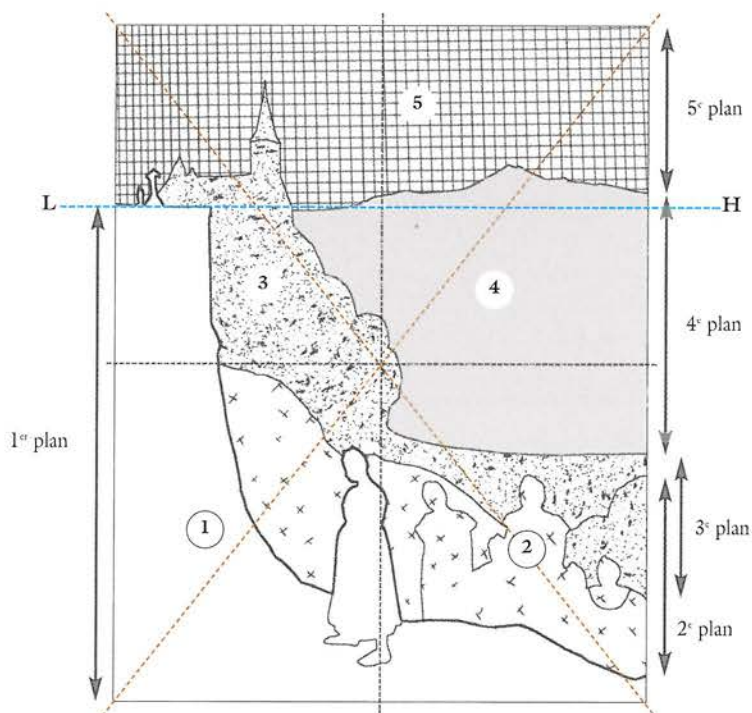
Fasciné par ces cérémonies religieuses qui rejoignaient son inlassable quête mystique, et sensible à la piété populaire des Bretons, le peintre donne de l'événement dont il fut le témoin une vision sincère et profonde, expurgée de tout pittoresque.

Dans ce paysage, Sérusier déstabilise le regard en opposant plusieurs points de vue : en plongeant pour le paysage en contrebas, en contreplongeant pour la procession qui emprunte le chemin menant à l'église.

Le paysage est composé par plans successifs qui conduisent l'œil du spectateur au fond de la vallée avant de remonter vers la colline qui se profile sur un ciel envahi par un nuage rose.

Le cloisonnement des formes à l'aide d'un trait sombre qui délimite la couleur posée en aplats est caractéristique du synthétisme.

Les personnages stylisés portent des costumes plus décoratifs que caractéristiques d'une région. Une palette aux couleurs saturées exploite toutes les nuances de verts et de tons cuivrés, donnant à l'ensemble une unité qui rappelle la peinture médiévale et cette recherche du primitivisme déjà présente dans la leçon du Bois d'Amour.

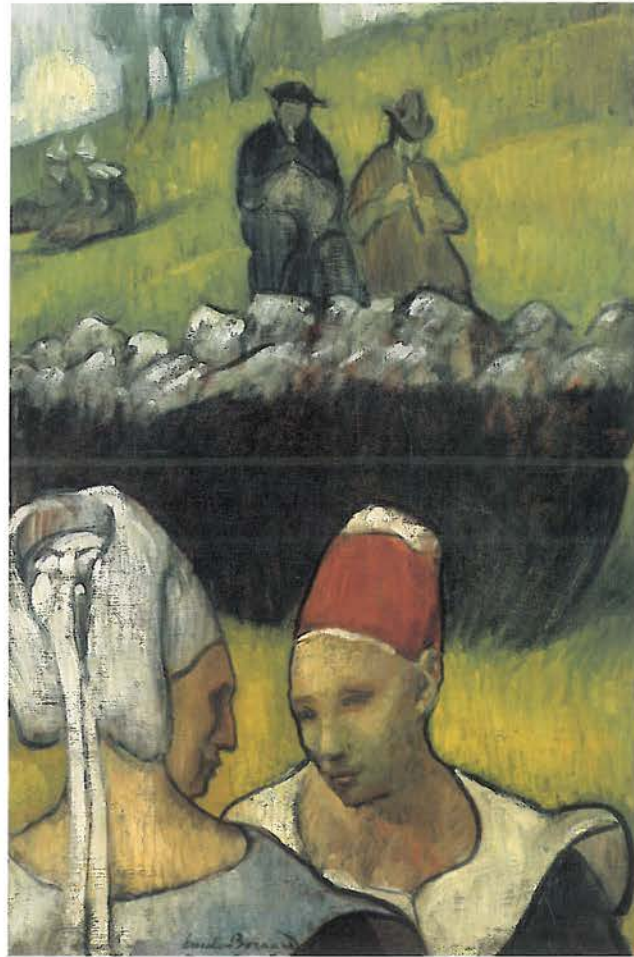


Émile Bernard
(Lille, 1868 – Paris, 1941)



Émile Bernard manifeste très tôt des dons pour la peinture et, à l'âge de 16 ans, interromp ses études afin de devenir

peintre. Il s'inscrit à l'Académie Cormon où il fréquente Anquetin et Toulouse-Lautrec. Il découvre alors l'impressionnisme puis le divisionnisme. S'opposant à l'enseignement traditionnel de Cormon, il préfère aller peindre sur le motif et, en mai 1886, part à pied pour la Bretagne. Après des étapes à Cancale puis à Saint-Briac, il rencontre à Concarneau Schuffenecker qui l'introduit auprès de Gauguin à Pont-Aven. Les relations entre les deux peintres seront distantes. L'année suivante, Bernard invente avec Anquetin une nouvelle technique basée sur des aplats de couleurs pures limités par des cernes, le « cloisonnisme ». En 1888, Bernard retrouve Gauguin à Pont-Aven. Cette fois-ci, le jeune peintre, recommandé par van Gogh, est chaudement accueilli. Un continuel échange d'idées entre les deux artistes accompagne une fiévreuse activité créatrice. Bernard apporte sa capacité de théoricien et est fasciné par la force de création et d'assimilation de Gauguin. Il peint de mémoire au retour d'une fête de village les *Bretonnes dans la prairie verte* (collection particulière) qui suscite chez Gauguin l'intuition foudroyante du synthétisme. Bernard est présent à l'exposition du café Volpini en 1889. À propos de la paternité du synthétisme, il se brouille avec Gauguin et demeurera amer et aigri toute sa vie. Bernard revient à Pont-Aven en 1892 et décide de quitter la France en 1893. Il part pour l'Italie puis la Turquie, la Palestine et finalement l'Égypte où il va demeurer dix années. Abandonnant le synthétisme, il tente de retrouver, à travers l'exemple des maîtres de la Renaissance, l'esprit de la peinture classique. À son retour en 1904, il s'établit à Tonnerre et séjourne à nouveau à Pont-Aven en 1906, 1932 et 1939, peignant, dans un style académique, des portraits de femmes en costumes folkloriques.

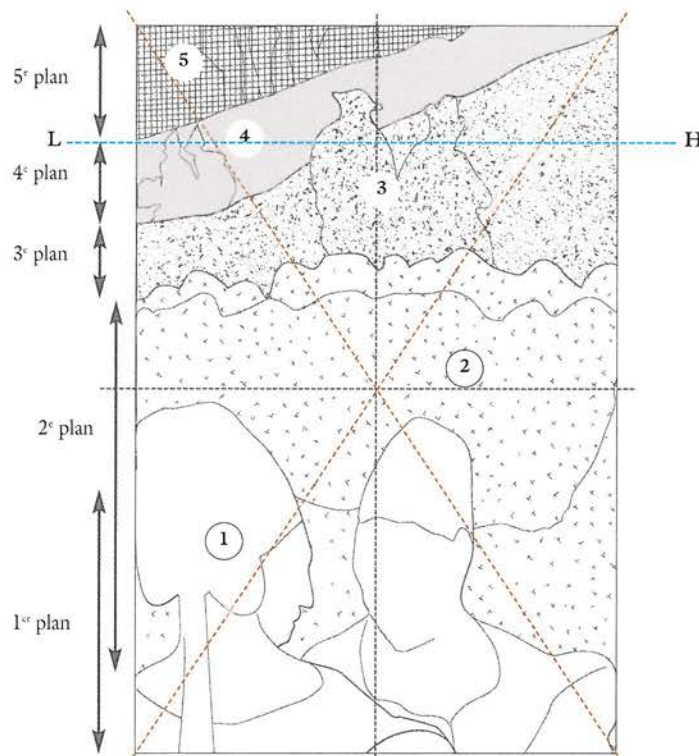


Étude de Bretonnes, vers 1888
huile sur toile, H. 81 ; L. 54 cm
dépôt de l'État en 1956

Tous les principes de composition et de perspective sont remis en cause dans cette œuvre de Bernard en pleine recherche du synthétisme. L'étagement des plans suggère la profondeur, dans une composition presque fermée. Malgré la diminution progressive de la taille des personnages, le regard du spectateur est déstabilisé par la négation de la perspective.

Suivant l'exemple des estampes japonaises, Bernard coupe au premier plan les bustes des deux femmes qui occupent presque la moitié de la surface du tableau. L'importance donnée à ces personnages dont le rapport et l'attitude demeurent encore aujourd'hui mystérieux (à quoi pensent-elles ? Que se disent-elles ? Que font-elles ?) ne fait que repousser la succession de bandes obliques et inversées que forment la ronde et les plans de la prairie qui se terminent par l'infime ouverture d'un ciel placé de biais dans l'angle supérieur.

La ronde des Bretonnes, placée au centre du tableau, est évoquée par la double rangée de coiffes et les lignes obliques des corps suivant l'avancement de la danse au rythme saccadé et répétitif. L'harmonie colorée froide, fortement dominée par les bleus et les verts, est rehaussée par le ruban rouge et par les blancs teintés de bleu des coiffes. La présence d'une touche serrée et mouvante n'exclut pas le cerne prononcé autour des formes peintes en aplats modulés.



Henry Moret

(Cherbourg, 1856 – Paris, 1913)



Henry Moret découvre la Bretagne en 1875 à l'occasion de son service militaire effectué à Lorient. Après ses études,

il y revient et s'installe au Pouldu en 1881, étant ainsi l'un des premiers peintres à y séjourner. Il se consacre pour l'essentiel à la peinture de paysages influencés par Corot et l'École de Barbizon. En 1888, logeant à Pont-Aven, il fait la connaissance de Gauguin et de ses camarades qui se retrouvent régulièrement dans son atelier. Témoin des recherches effectuées par Gauguin et Bernard, il évolue alors radicalement. Les années suivantes, Moret est installé au Bas-Pouldu lorsque Gauguin et les autres sont chez Marie Henry. Caractère indépendant, il mène en solitaire son œuvre de paysagiste, parcourant sans cesse la côte bretonne depuis Lorient jusqu'à Porspoder et séjournant dans les îles.

Sa technique évolue sensiblement vers un impressionnisme plus traditionnel, sans doute en raison de l'influence exercée par la galerie Durand-Ruel qui, depuis 1895, vend et expose ses œuvres. En 1894, il s'installe dans le petit port de Doëlan, près du Pouldu. Il y demeurera jusqu'à sa mort, peignant sur le motif dans les environs.



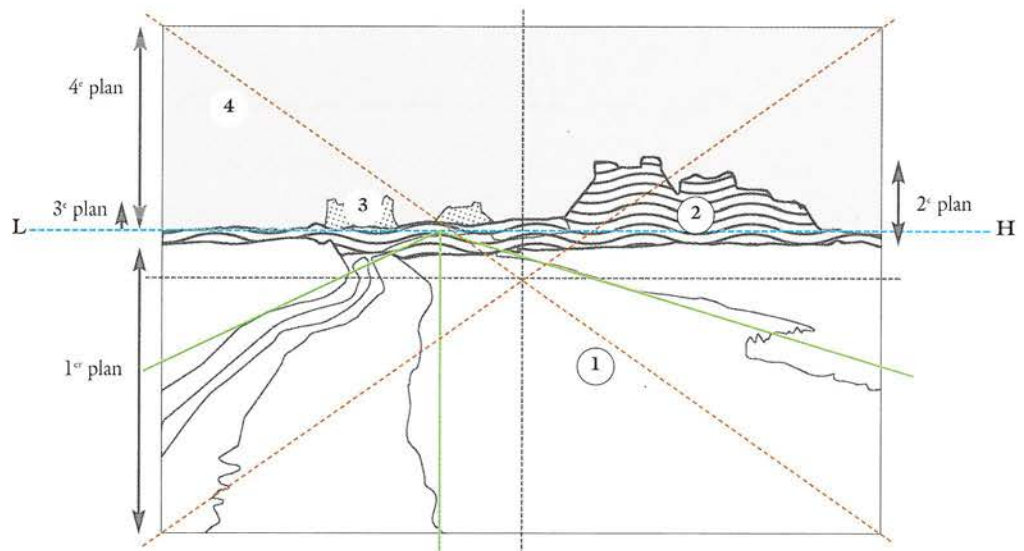
Paysage de Bretagne, vers 1889-1890
huile sur toile, H. 33,5 ; L. 46,5 cm
acquis en 1980 en vente publique à Londres

Moret qui fréquente Pont-Aven bien avant l'arrivée de Gauguin est l'un des jeunes témoins des recherches entreprises par Bernard et Gauguin, inventeurs du synthétisme. Influencé par ces innovations stylistiques, Moret adopte un point de vue en légère plongée qui amplifie le paysage. La ligne d'horizon placée très haut donne de l'importance au premier plan, réduisant au minimum les plans intermédiaires.

La profondeur est indiquée par les lignes obliques qui dessinent le chemin et les champs et par la diminution progressive des maisons qui se découpent sur le ciel.

La construction solide du paysage n'empêche pas Moret d'employer une audacieuse palette de roses et de verts acidulés. L'immense aplat de rose orangé de la terre est entouré de bandes vertes entrecoupées par l'arabesque jaune du chemin. Les formes simplifiées sont cernées par un trait sombre qui disparaît parfois sous une touche encore impressionniste.

Ce hameau a sans doute été totalement inventé par le peintre.





Maxime Maufra

(Nantes, 1861 – Ponce-sur-le-Loir, 1918)



En 1884, au retour d'un stage commercial, Maufra découvre à Londres l'œuvre de Turner qui l'impressionne

fortement. Rentré à Nantes, il reçoit les conseils du paysagiste Charles Le Roux et commence à peindre. Ce n'est qu'en 1889 qu'il se décide à abandonner la carrière commerciale pour se consacrer entièrement à la peinture. Par hasard, il rencontre à Pont-Aven en 1890, Gauguin et ses camarades. Maufra, attiré par l'impressionnisme, se lie avec eux. Il passe quelques mois à Pont-Aven puis s'installe au Pouldu à l'auberge de Marie Henry, où demeure alors Filiger. En l'absence de Gauguin alors à Tahiti, Maufra est influencé par le synthétisme. De la fin 1893 au début de 1895, il est l'un des plus proches de Gauguin qui lui dessine une affiche pour son exposition personnelle. Il a alors conclu, en 1895, un accord commercial avec Durand-Ruel. À partir de 1898, sa facture devient plus impressionniste. Tout au long de l'année, Maufra séjourne en divers lieux de Bretagne afin de peindre des paysages. En 1903, il s'installera à Kerhostin, dans la presqu'île de Quiberon.

Vue du port de Pont-Aven,
vers 1893-1894
huile sur toile, H. 150 ; L. 300 cm
acquis en 1976

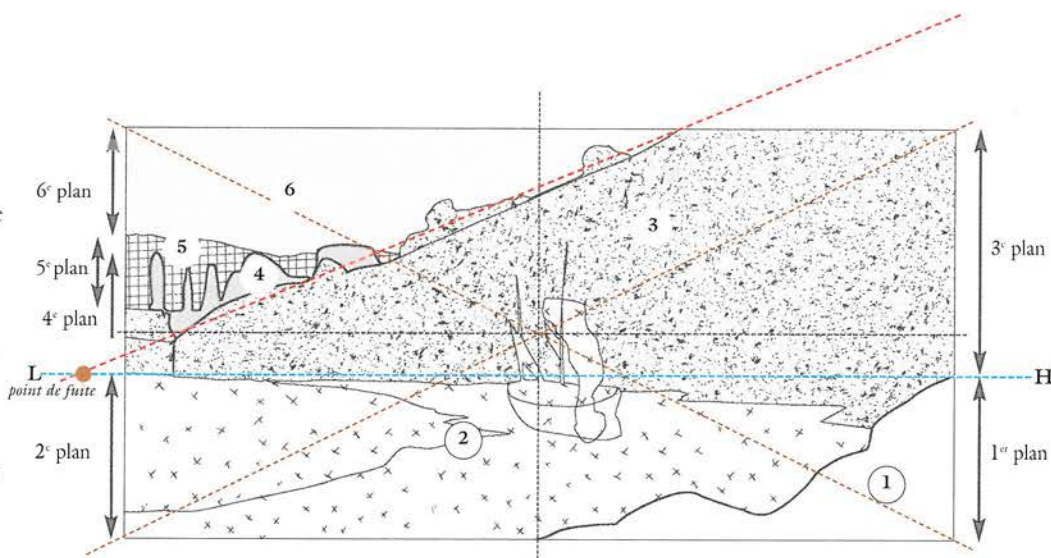
À partir d'une première peinture très réaliste et de croquis, Maufra élabore un paysage synthétiquement composé en superposant les plans et en éliminant à gauche le quai, les maisons et les bateaux. Il fait ce choix d'un format allongé et d'un point de vue panoramique et plongeant. Il ouvre la composition en plaçant le point de fuite hors du cadre, à gauche, et simplifie les lignes du paysage à l'extrême, transformant la colline en

une montagne qu'il coupe au sommet. Il élargit le premier plan en donnant à la vasière et à l'eau une dimension grandiose, ce qui réduit en contrepartie la scène du calfatage.

La forte dominante des lignes obliques est équilibrée par quelques verticales (mats, maison, arbre, clocher).

L'harmonie colorée dans une gamme de bleus et de verts est rehaussée de taches claires (moulin, chemin) et ponctuée d'orangés (feu, rochers, végétation).

Les formes cernées d'un léger trait noir sont peintes en aplats modulés, parfois par de petites touches serrées. Une lumière uniforme baigne le paysage dans un dégradé de couleurs qui accentue la profondeur et valorise les reflets du ciel dans l'eau.



■ *Je suis sûr que les peintres, lorsqu'ils écrivent de leur art, le commentent, l'expliquent, le défendent, sont presque toujours passionnants. Leur mise en mots peut être maladroite, abstraite, véhémente – il est rare qu'elle n'ouvre pas des voies à la réflexion...*

Extrait de la préface de François Nourissier, de l'Académie Goncourt, pour *Lettres de peintres* de Monique Houssin, Paris, 1991.

Épistolier prolix, Gauguin est l'auteur d'une abondante correspondance rédigée de 1873, date de ses débuts dans la peinture à Paris, à 1903, année de sa mort. Adressées pour la plupart à sa femme Mette et à ses amis peintres – Pissarro, van Gogh, Bernard et Schuffenecker en tête –, ces lettres d'une qualité littéraire inégale mais d'une valeur documentaire inégalable, ont fait l'objet d'une édition critique en trois volumes, entreprise par Victor Merlhès depuis 1984.

Gauguin rencontra Pissarro en 1871 par l'intermédiaire de son tuteur Gustave Arosa, grand amateur de peinture impressionniste. Les premières œuvres de Gauguin qui participa à plusieurs expositions du groupe témoignent ainsi de l'influence de son maître dont il s'affranchit définitivement lors de son second séjour à Pont-Aven en 1888. Les deux artistes échangèrent une correspondance régulière entre 1879 et 1885 (Gauguin se partageait alors entre Paris et Copenhague).

Lettre à Camille Pissarro, Paris, 11 ou 12 mai 1883

Mon cher Pissarro

J'enverrai demain le livre d'Huysmans à votre fils – Je viens de le parcourir grosso modo et j'avoue que c'est une désillusion. (...)

Il n'a pas compris une seule minute Manet et vous qu'il cite il ne vous comprend pas. (...) Je suis encore tout bleu du coup d'encensoir qu'il me jette à travers la figure et malgré le côté flatteur je vois qu'il n'est séduit que par la littérature de ma femme nue et non pas le côté peintre. Nous sommes loin d'un livre qui écrive l'art impressionniste. Que ne suis-je littérateur j'aimerais à le faire, il y a là quelque chose à faire...

Gauguin fait ici allusion aux comptes rendus de l'Exposition des Indépendants de 1881 et de celle de 1882, publiés dans la revue *L'Art Moderne* par l'écrivain symboliste et critique d'art J.-K. Huysmans.

Durant l'été et l'automne 1888, une abondante correspondance est échangée entre les frères van Gogh et Gauguin. Rêvant de réunir à Arles, au sein de ce qu'il appelait « l'atelier du Midi », une communauté d'artistes sur le modèle japonais, Vincent tenta de persuader Gauguin de quitter la pluvieuse Bretagne pour la chaude Provence, où il trouverait à la fois une sécurité matérielle grâce à l'achat de ses œuvres par Théo van Gogh et un meilleur climat pour sa santé délicate. L'épisode tragique de l'oreille coupée de Vincent lors du séjour de Gauguin à Arles d'octobre à décembre 1888 ainsi que leurs profondes dissensions esthétiques mirent un terme décisif au projet utopique de l'atelier arlésien.

Lettre à Vincent van Gogh, Pont-Aven, vers le 10 septembre 1888

Mon cher Vincent

Je travaille et je ne fais rien en ce sens que je dessine de la main de la tête et de cœur en vue de ce que je veux faire plus tard. Oui vous avez raison de vouloir de la peinture avec une coloration

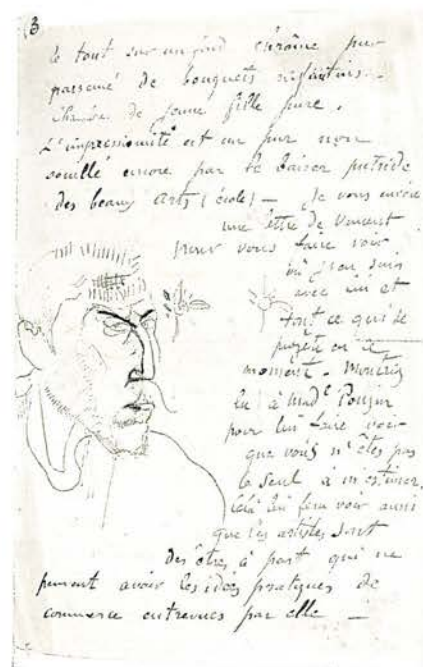
suggestive d'idées poétiques et en ce sens je suis d'accord avec vous avec une différence : je ne connais pas d'idées poétiques c'est probablement un sens qui me manque. Je trouve TOUT poétique et c'est dans les coins de mon cœur qui sont parfois mystérieux que j'entrevois la poésie. Les formes et les couleurs conduites en harmonies produisent d'elles mêmes une poésie...

Lettre à Vincent van Gogh, Pont-Aven, vers le 25-27 septembre 1888

Mon cher Vincent

(...) Je viens de faire un tableau religieux très mal fait mais qui m'a intéressé à faire et qui me plaît – Je voulais le donner à l'église de Pont-Aven – Naturellement on n'en veut pas – Des Bretonnes groupées prient costumes noir très intense – Les bonnets blancs jaunes très lumineux. Les deux bonnets à droite sont comme des casques monstrueux – Un pommier traverse la toile violet sombre et le feuillage dessiné par masses comme des nuages vert émeraude avec les interstices vert jaune de soleil. Le terrain vermillon pur. À l'église il descend et devient brun rouge – L'ange est habillé de bleu outremer violent et Jacob vert bouteille. (...) Je crois avoir atteint dans les figures une grande simplicité rustique et superstitieuse (...) Pour moi dans ce tableau le paysage et la lutte n'existent que dans l'imagination des gens en prière par suite du sermon c'est pourquoi il y a contraste entre les gens nature et la lutte dans son paysage non nature et disproportionnée...

On reconnaît aisément dans cette description minutieuse de Gauguin son premier grand chef-d'œuvre, *La Vision du sermon* (Edimbourg, National Gallery of Scotland).



De retour à Paris en 1871, après avoir navigué à travers le monde, Gauguin trouve un emploi de remisier à la Bourse de Paris chez l'agent de change Bertin. C'est là qu'il rencontre Schuffenecker qui partage sa passion pour la peinture. Après le krach boursier de 1882, Gauguin se retrouve sans ressources. À son retour de Copenhague en 1886, il trouve l'hospitalité chez Schuffenecker, devenu professeur de dessin. Les deux amis se retrouveront la même année à Pont-Aven, puis un an plus tard à Paris, lors de la célèbre exposition du Café Volpini, organisée en marge de l'Exposition universelle par Schuffenecker lui-même. Celui que Gauguin appelait affectueusement « Schuff », lui prodiguant sans cesse conseils et encouragements, fut l'un des destinataires favoris de sa correspondance.

Lettre à Claude-Émile Schuffenecker,
Quimperlé, 16 octobre 1888

Mon cher Schuff

(...) *Que me parlez-vous de mon mysticisme terrible. Soyez impressionniste jusqu'au bout et ne vous effrayez de rien – Évidemment cette voie symbolique est pleine d'écueils et je n'y ai mis encore que le bout du pied, mais elle est au fond dans ma nature et il faut toujours suivre son tempérament. Je sais bien que l'on me comprendra de moins en moins. Qu'importe si je m'éloigne des autres - Pour la masse je serai un rébus pour quelques-uns je serai un poète et tôt ou tard le bon prend sa place – (...)*

Sœur cadette du peintre Émile Bernard, Madeleine avait 17 ans lorsqu'elle séjourna pour la première fois en Bretagne avec sa mère. Muse favorite de son frère qui immortalisa ses traits dans sa célèbre *Madeleine au Bois d'Amour* (Paris, musée d'Orsay), elle fut aussi l'égérie et la confidente de Gauguin à qui elle préféra cependant Charles Laval dont elle devint la femme.

Lettre à Madeleine Bernard,
Pont-Aven, vers le 15-20 octobre 1888

Chère sœur

(...) *Soyez orgueilleuse en faisant tout ce qu'il est possible pour avoir le droit d'orgueil, et faire votre possible pour gagner votre existence c'est un achèvement à ce droit - Mais supprimez la vanité qui est le lot de la médiocrité. Et dans les vanités celle de l'argent – (...) Ne craignez pas si vous avez besoin d'aide de vous adresser à nous en criant – Frère soutenez-moi ! – Nous autres artistes nous avons besoin aussi de votre défense de votre aide et vous pouvez persuader. Ce serait donc bien fait pour bienfait, un échange de deux forces différentes.*

La première rencontre entre Gauguin et Émile Bernard en 1886 passe presque inaperçue. Gauguin ignore alors le jeune peintre de 18 ans venu lui rendre visite à Pont-Aven sur les conseils de Schuffenecker. Deux ans plus tard, les deux hommes se retrouvent à Pont-Aven. Recommandé cette fois par van Gogh, Bernard est alors remarqué par Gauguin séduit par les idées novatrices de son cadet qui l'invite à abandonner la technique impressionniste pour se convertir au synthétisme.

Dans sa correspondance, Gauguin échangea bien souvent ses réflexions sur l'art avec celui qu'il appelait paternellement « le jeune Bernard » qui devint par la suite un brillant théoricien.

Lettre à Émile Bernard,
Arles, fin octobre ou début novembre 1888

Mon cher Bernard

(...) *Vous discutez avec Laval sur les ombres et me demandez si je m'en fous. En tant que quant à l'explication de la lumière, oui. Examinez les Japonais qui dessinent pourtant admirablement et vous verrez la vie en plein air et au soleil sans ombres. Ne se servant de la couleur que comme une combinaison de tons, harmonies diverses, donnant l'impression de chaleur etc... En outre je considère l'impressionnisme comme une recherche tout à fait nouvelle s'éloignant forcément de tout ce qui est mécanique tel que la photographie etc..., de là je m'éloignerais autant que possible de ce qui donne l'illusion d'une chose et l'ombre étant le trompe-l'œil du soleil, je suis porté à la supprimer. Si dans votre composition l'ombre y entre comme une forme nécessaire c'est tout autre chose. (...) Ainsi donc mon cher Bernard, mettez des ombres si vous le jugez utile, n'en mettez pas c'est toujours la même chose si vous vous considérez non esclave de l'ombre. C'est en quelque sorte elle qui est à votre service. Je vous exprime ma pensée très grosso modo, c'est à vous à lire entre les lignes...*

Cette lettre date du séjour de Gauguin chez van Gogh avec lequel Émile Bernard était très lié depuis leur rencontre en 1886 chez le père Tanguy.

Toujours attentif à l'actualité des arts même au fond de sa retraite océanienne, Gauguin répond ici à l'article publié par le critique André Fontainas dans le numéro de janvier du *Mercur de France*. Ce brillant plaidoyer en faveur de l'artiste et de sa liberté fait écho au célèbre credo de Gauguin : « le droit de tout oser ».

Lettre à André Fontainas,
Tahiti, mars 1889

Monsieur Fontainas,

(...) *Nous autres peintres, de ceux condamnés à la misère, acceptons les tracasseries de la vie matérielle sans nous plaindre, mais nous en souffrons en ce qu'ils sont un empêchement au travail. Que de temps perdu pour aller chercher notre pain quotidien ! de basses besognes ouvrières, des ateliers défectueux et mille autres empêchements. De là bien des découragements et par suite impuissance, l'orage, les violences. Toutes considérations dont vous n'avez que faire et dont je ne parle que pour nous persuader tous deux que vous avez raison de signaler bien des défauts. Violence, monotonie des tons, couleurs arbitraires, etc. ... Oui tout cela doit exister, existe. (...)*
Ici, près de ma case, en plein silence, je rêve à des harmonies violentes dans les parfums naturels qui me grisent. Délice relevé de je ne sais quelle horreur sacrée que je devine vers l'immémorial...

■ Paul Sérusier
(Paris, 1864 - Morlaix, 1927)



13

Synthétisme - Cloisonnisme - Japonisme - Symbolisme



Le Pardon de Notre-Dame-des-Portes à Châteauneuf-du-Faou, vers 1894
huile sur toile, H. 92 ; L. 73 cm

Japonisme et point de vue

Le Pardon de Notre-Dame-des-Portes à Châteauneuf-du-Faou, vers 1894

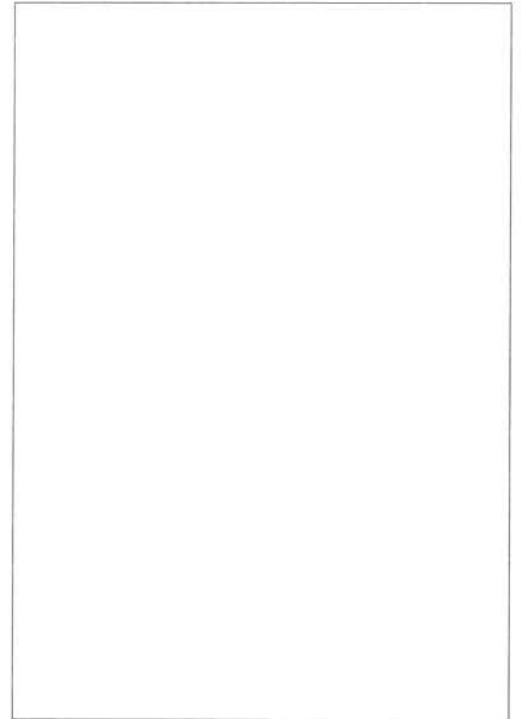
Sérusier adopte souvent un point de vue plongeant en particulier pour les paysages.

Deux points de vue coexistent dans ce tableau : les Bretonnes de dos sont vues au niveau du regard du spectateur tandis que celles qui arrivent sont vues en plongée comme le paysage au bas de la colline.

C'est un exemple de remise en question de la perspective occidentale définie à la Renaissance : un point de vue unique avec lignes de fuite qui convergent vers un seul point.

Cherche dans la salle un autre tableau avec un point de vue plongeant.

Dessine les grandes lignes de celui-ci dans le cadre ci-contre. Indique le nom du peintre et le titre du tableau.



Jeune Bretonne à la cruche, 1892
huile sur toile, H. 92 ; L. 73 cm

Synthétisme et Japonisme

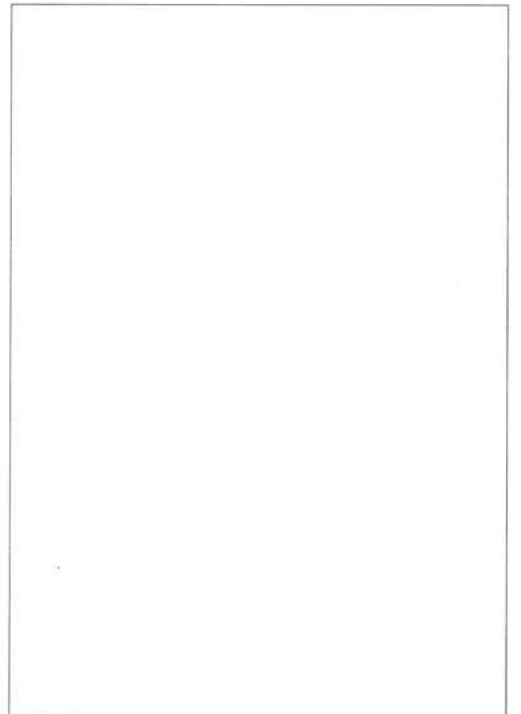
Jeune Bretonne à la cruche, 1892

L'art japonais présente des points de vue et des compositions qui bouleversent les traditions de la perspective occidentale. L'absence de ciel, donc de ligne d'horizon, ferme la composition et ramène le plan horizontal du sol à un plan vertical.

Le personnage occupe toute la hauteur du tableau, les lignes courbes du dessin de la jeune Bretonne s'accordent avec celles du paysage. La stylisation des formes et la planéité de la surface sont accentuées par la matité de la matière aux tons sourds et saturés.

Cherche dans la salle un autre tableau qui adopte ce principe de cadrage d'un personnage au premier plan.

Indique le nom du peintre et le titre de l'œuvre. Place le personnage dans le cadre ci-contre.





Paysage ogival, 1921
huile sur toile, H. 105 ; L. 65 cm

Synthétisme et cloisonnisme

Paysage ogival, 1921

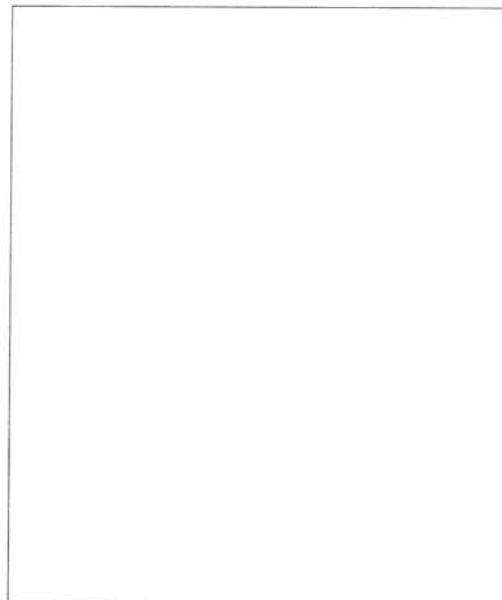
La ligne simplifie les différents éléments en réduisant les détails et en synthétisant les formes (synthétisme).

Comme dans les émaux et les vitraux, un trait sombre cerne chaque motif et cloisonne les champs (cloisonnisme).

Ici, Sérusier encadre le paysage dans une forme ogivale, faisant référence à l'architecture gothique.

Cherche dans la salle un autre tableau qui présente les mêmes caractères (formes cernées par un trait sombre autour d'une surface stylisée).

Indique le titre de ce tableau et le nom du peintre. Dessine un ou plusieurs éléments cloisonnés dans le cadre ci-contre.



L'Incantation ou Le Bois sacré, 1891
huile sur toile, H. 91,5 ; L. 72 cm

Synthétisme et symbolisme

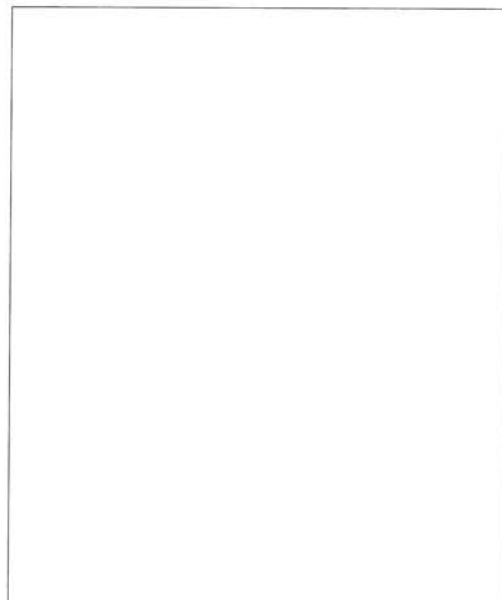
L'Incantation ou Le Bois sacré, 1891

Plutôt qu'une représentation réaliste du paysage, Sérusier applique les caractères synthétistes de la leçon du Bois d'Amour (une composition fermée, l'absence de ligne d'horizon, les multiples verticales des troncs d'arbres qui rythment l'espace) et exalte ainsi le symbolisme religieux qui se dégage de ce paysage habité par des personnages stylisés aux pieds nus.

Cherche dans la salle un autre tableau qui adopte ce principe de composition.

Dessine-le dans le cadre ci-contre.

Indique le nom du peintre et le titre de l'œuvre.



La Vieille du Pouldu, vers 1889-1893
huile sur toile, H. 64 ; L. 82 cm

Japonisme et plan coupé

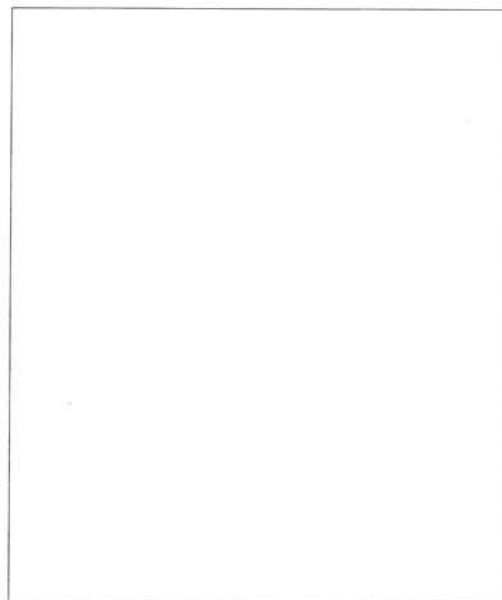
La Vieille du Pouldu, vers 1889-1893

Comme dans les estampes japonaises en vogue à la fin du XIX^e siècle et collectionnées par Gauguin, van Gogh et Monet, Sérusier prend le parti de couper ses personnages au bord du tableau, prolongeant ainsi la scène vers l'extérieur.

L'importance donnée au personnage placé au premier plan repousse le paysage et donne l'impression de profondeur.

Cherche dans la salle un autre tableau qui adopte ce principe de cadrage d'un personnage coupé au premier plan.

Indique le nom du peintre et le titre de l'œuvre. Place les personnages dans le cadre ci-contre.





L'Incantation ou *Le Bois sacré*, 1891
 huile sur toile, H. 91,5 ; L. 72 cm
 legs Henriette Boutaric en 1984

1. Description

Dans quel lieu se passe la scène ?

.....

Qui sont les personnages ?

.....

Construction de l'image

Décris le premier plan :

.....

Le deuxième plan :

.....

Le troisième plan :

.....

Le quatrième plan :

.....

Indique les plans à l'aide de différentes couleurs ou trames sur le croquis ci-dessous.



Les lignes

Quelles sont les lignes dominantes ?

- les verticales les horizontales

Y a-t-il une ligne d'horizon ?

.....

Voit-on le ciel ?

.....

Comment est donnée l'illusion de profondeur ?

- par un point de fuite
 par la diminution progressive des éléments
 par un dégradé de couleurs

Les personnages

Qui sont-ils ? Décris-les (allure, costumes, etc.). Que font-ils ?

Groupe de gauche :

.....

.....

.....

.....

Personnage au centre :

.....

.....

.....

.....

2. Interprétation

Le titre

Quelles sont les informations données par les titres ? À quel domaine appartiennent ces mots ?

.....

.....

.....

Le format du tableau

Quel est le format ?

- plus haut que large plus large que haut

Comment peut-on interpréter ce choix du peintre ?

.....

.....

L'effet du récit

L'image montre un moment arrêté de l'histoire, certains indices renvoient à ce qui vient de se passer, d'autres à ce qui va se passer.

Dans quelle région se passe la scène ?

.....

.....

Que symbolisent les pieds nus des personnages ?

.....

Les couleurs

Quelles sont les couleurs des vêtements des personnages et que symbolisent-elles ?

.....

.....

Quelle est la couleur des troncs d'arbres ?

.....

.....

Cette couleur est-elle ? arbitraire réaliste

Quels sont les autres éléments de cette couleur ?

.....

.....

Quel est le symbolisme de cette couleur ?

.....

.....

La représentation des éléments

Comment les personnages sont-ils représentés ?

D'une manière réaliste stylisée

Quelle est la forme des rochers au premier plan ?

.....

.....

Sont-ils ? réalistes stylisés

À quoi ressemblent-ils ?

.....

.....

Les végétaux du premier plan sont-ils ? réalistes stylisés

3. Conclusion

Explique en quoi ce tableau illustre bien le style de l'École de Pont-Aven.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Trouve dans la salle un autre tableau comparable par son thème et son traitement à celui-ci. Quelles sont les différences entre les deux tableaux ?

.....

.....

.....

.....

.....



Le Pardon de Notre-Dame-des-Portes à Châteauneuf-du-Faou, vers 1894
huile sur toile, H. 92 ; L. 73 cm
dépôt de l'État en 1947

1. Description

Le décor de la scène

Quels sont les lieux représentés ?

.....
.....
.....
.....

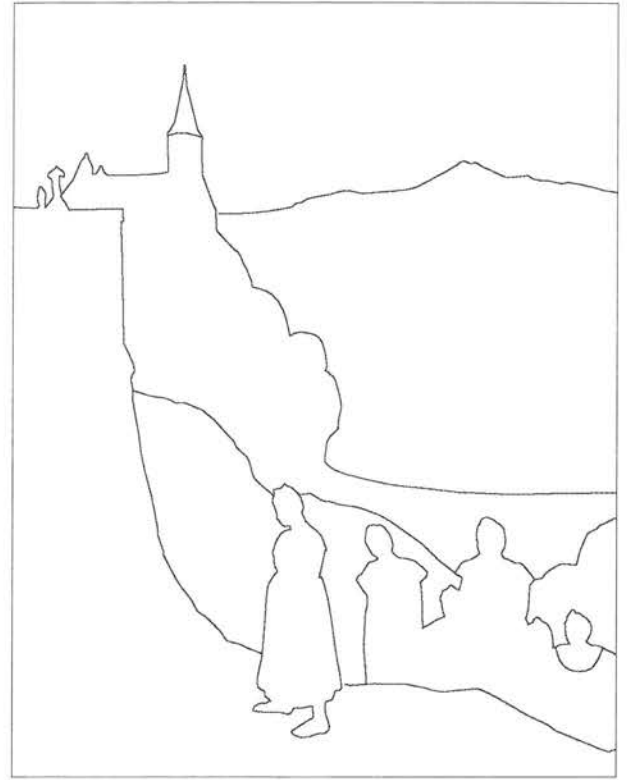
Décris le paysage en le décomposant en plans successifs :

Premier plan :
.....
.....

Deuxième plan :
.....
.....

Troisième plan :
.....
.....

Quatrième plan :
.....
.....



Arrière-plan :
.....
.....

Indique les plans à l'aide de différentes couleurs ou trames sur le croquis ci-dessus.

Décris les éléments architecturaux :

.....
.....
.....
.....

Construction de l'image

Où se trouve placée la ligne d'horizon ?

.....
.....
.....

Où se trouve placé le regard du spectateur : quel est le point de vue (de face, de côté, en plongée, en contre-plongée) ?

Y a-t-il plusieurs points de vue dans le tableau ? Justifie ta réponse :

.....
.....
.....
.....
.....

Comment l'illusion de profondeur est-elle donnée ?

- à l'aide d'une perspective avec des lignes de fuite ?
- à l'aide d'un étagement de plans ?
- par l'échelle des personnages ?

Les personnages représentés

Qui sont-ils ? Décris-les dans le tableau ci-dessous :

	attitudes	gestes	actions	costumes
à gauche				
au centre				
à droite				

2. Interprétation

Le titre

Quelles sont les deux informations données par le titre ?

.....

.....

Précise ce qu'est un pardon :

.....

À quel domaine appartiennent les mots :

pardon :

pardoner :

Lumière et couleurs

Sur quelle partie de l'image s'attarde la lumière ?

.....

Quelle partie du tableau reste dans l'ombre ?

.....

Où sont placées les couleurs chaudes ?

.....

Les couleurs froides ?

.....

Quelle partie du tableau semble intéresser le plus le peintre ? Justifie ta réponse :

.....

L'effet du récit

L'image montre un moment arrêté dans le temps. D'où viennent les personnages ?

.....

Que portent-ils ?

.....

Qu'ont-ils en main ?

.....

Où vont-ils ?

.....

Comment s'effectue le parcours de la procession ?

.....

Les codes vestimentaires

Les costumes apportent des informations sur la région et l'époque. Quels types de costumes portent les personnages ? Où et quand se passe la scène ?

.....

.....

La manière de peindre est caractéristique d'un courant pictural.

L'harmonie colorée est-elle ? chaude froide

Les couleurs sont-elles ? claires sombres
 mates brillantes

Les couleurs sont-elles posées ? en aplat par larges touches

Essaie de caractériser cette peinture par quelques adjectifs ou compléments de noms.

- réaliste
- folkloriste
- lumineuse
- sombre
- narrative
- descriptive
- d'intérieur
- d'extérieur
- d'atelier
- de plein air
- gaie
- triste

3. Conclusion

En rassemblant les différents points étudiés (construction de l'image, couleurs, lumière, action des personnages), rédige une conclusion faisant apparaître l'idée que le peintre veut donner du sentiment religieux en Bretagne à la fin du 19^e siècle.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....



Étude de Bretonnes, vers 1888
huile sur toile, H. 81 ; L. 54 cm
dépôt de l'État en 1956

1. Description

Que représente la scène ?

.....
.....
.....
.....
.....
.....

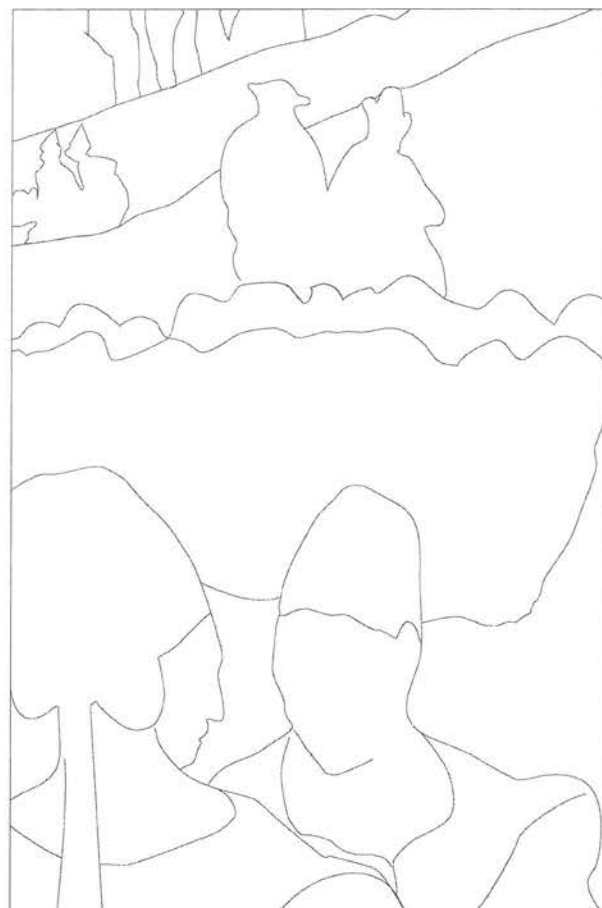
Où se passe-t-elle ?

.....
.....

Construction de l'image

Décris le premier plan :

Le deuxième plan :



Le troisième plan :

Le quatrième plan :

L'arrière-plan :

Indique les plans à l'aide de différentes couleurs ou trames sur le croquis ci-dessus.

Le décor

Où se trouve placée la ligne d'horizon ?

Quelle est la place du ciel ?

Comment l'illusion de profondeur est-elle donnée ?

- par des lignes de fuite par une diminution des éléments
 par un étagement des plans

Le paysage est-il représenté d'une manière ?

- détaillée floue réaliste

Quel est le point de vue adopté pour représenter le paysage ?

- de face en plongée en contre-plongée

Les personnages

Qui sont-ils ? Décris-les (costumes, gestes, actions). Quelle est leur importance dans l'image ? Quel est le point de vue adopté par le peintre ?

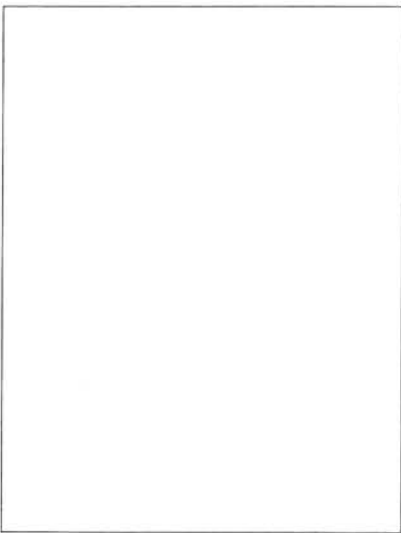
Premier groupe :

Deuxième groupe :

Troisième groupe :

Quatrième groupe :

Comment les personnages s'insèrent-ils dans le paysage ?
 Situe-les dans le cadre ci-dessous :



Les couleurs

Sur quels éléments apparaissent les couleurs chaudes ?

 Sur quels éléments apparaissent les couleurs froides ?

2. Interprétation

Le titre

Quelles sont les informations apportées par le titre ?

.....

Les personnages

Comment les personnages du premier plan sont-ils peints ?

- flous nets simplifiés

Comment les contours sont-ils marqués ?

.....

 Comment les personnages du premier groupe au deuxième plan sont-ils peints ? flous nets simplifiés

Quel est l'effet produit ?

.....

Comment les personnages du second groupe au troisième plan sont-ils peints ? flous nets simplifiés

L'harmonie colorée est-elle ? chaude froide

Quelle est la couleur utilisée pour marquer le contraste ?

.....

Codes vestimentaires

Quels costumes portent les personnages ?

.....

 Quand se passe la scène ?

.....

 À quels aspects de la vie de la région le peintre s'est-il intéressé ?

.....

3. Conclusion

À partir de ce tableau, explique en quoi l'École de Pont-Aven est synthétique et symboliste.

.....



Paysage de Bretagne, vers 1889-1890
huile sur toile, H. 33,5 ; L. 46,5 cm
acquis en 1980 en vente publique à Londres

1. Description

Que vois-tu sur le tableau ?

.....

Construction de l'image

Décris le premier plan :

.....

Le deuxième plan :

.....

Le troisième plan :

.....

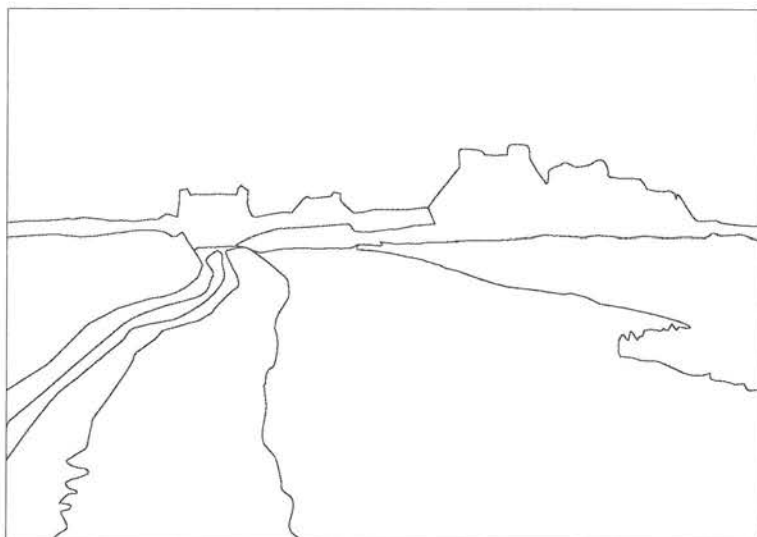
Le quatrième plan :

.....

L'arrière-plan :

.....

Indique les plans à l'aide de différentes couleurs ou trames sur le croquis ci-dessus.



Lignes de force et construction du tableau :

Quels sont les éléments qui suggèrent la profondeur ?

.....

Par quels moyens plastiques le peintre crée-t-il cet effet ?

1. l'étagement des plans. Lesquels ?
2. la dimension des éléments. Lesquels ?
3. le chevauchement des formes. Lesquelles ?

1.

 2.

 3.

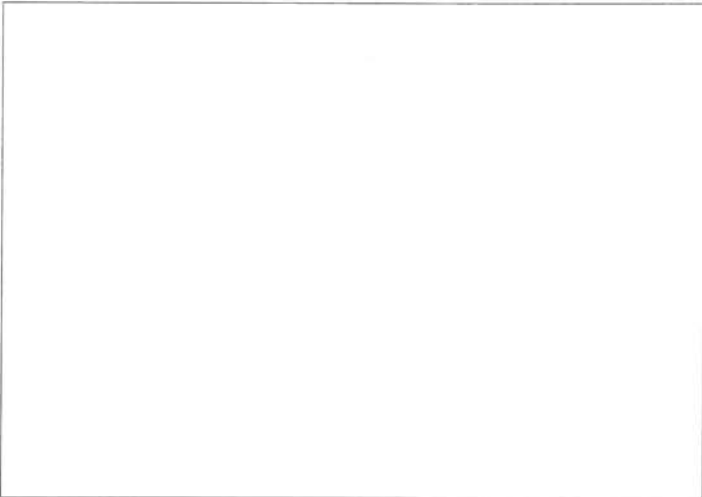
Où se trouve la ligne d'horizon ?

- au quart inférieur au centre au quart supérieur

Quelles sont les lignes principales qui structurent l'espace du tableau ?

- des verticales des horizontales
 des obliques des courbes

Place-les dans le cadre ci-dessous :



Où sont placées les couleurs sombres ?

.....

Où sont placées les couleurs claires ?

.....

D'où vient la lumière ?

.....

Quels sont les éléments les plus éclairés ?

.....

.....

Quels sont ceux qui sont dans l'ombre ?

.....

.....

À quelle saison ce paysage te fait-il penser ? Pourquoi ?

.....

.....

Y a-t-il des personnages dans le tableau ?

.....

Quels sont les éléments qui suggèrent la présence humaine ?

.....

À quel mode de vie renvoie ce paysage ?

- vie paysanne vie urbaine

Justifie ta réponse :

.....

À quelle époque Henry Moret a-t-il réalisé cette œuvre ?

.....

Y a-t-il dans l'image des éléments suggérant cette époque ?

.....

.....

Le point de vue

Pour peindre, où s'est placé l'artiste ?

- au-dessus au-dessous

Précise le point de vue adopté :

- plongée contre-plongée

2. Interprétation

Le titre

Quelles sont les informations apportées par le titre ?

.....

.....

Précise où se situe Pont-Aven :

.....

.....

La représentation des éléments

Le paysage représenté est-il ?

- une marine un paysage de campagne un paysage urbain

Couleurs, ombres, lumière

Quelle est la dominante de l'harmonie colorée choisie par le peintre ?

Dans la partie inférieure : couleurs chaudes couleurs froides

Dans la partie supérieure : couleurs chaudes couleurs froides

Quelles sont les couleurs utilisées par le peintre ?

Dans la partie inférieure ?

.....

Dans la partie supérieure ?

.....

3. Conclusion

Rédige une description puis un commentaire sur ce tableau ; en comparant avec d'autres paysages de la même salle (avec la présence humaine), précise quelle vision de la Bretagne le peintre donne ici.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

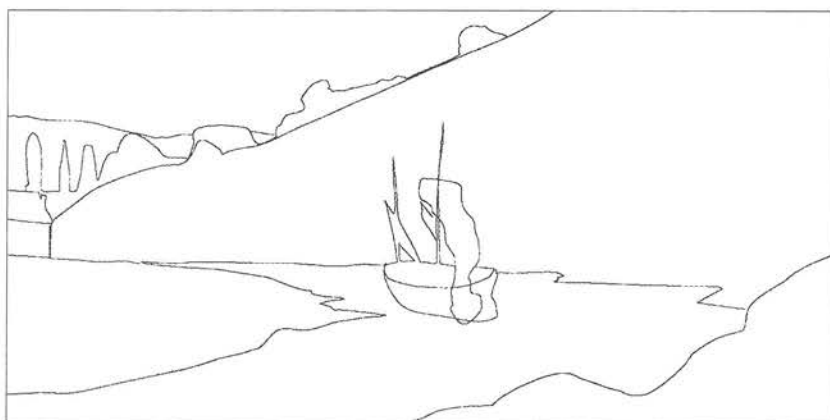
.....

.....

.....



Vue du port de Pont-Aven,
vers 1893-1894
huile sur toile, H. 150 ; L. 300 cm
acquis en 1976



1. Description

Que représente le tableau ?

.....

Construction de l'image

Décris le premier plan :

.....

Le deuxième plan :

.....

Le troisième plan :

.....

Le quatrième plan :

.....

Le cinquième plan :

.....

L'arrière-plan :

.....

Indique les plans à l'aide de différentes couleurs ou trames sur le croquis ci-dessus.

Par quels éléments les lignes obliques sont-elles marquées ?

.....

Par quels éléments les lignes verticales sont-elles marquées ?

.....

Par quels éléments les lignes courbes sont-elles marquées ?

.....

Où est placée la ligne d'horizon ?

au milieu au quart supérieur au quart inférieur

Comment l'illusion de profondeur est-elle donnée ?

par des lignes de fuite

par un étagement des plans

par une diminution progressive des éléments

Quelle est la place occupée par le ciel ?

.....

Occupe-t-il le centre de l'image ?

.....

Quel est le point de vue adopté par le peintre ?

de face en légère plongée en contre-plongée

Quel est l'effet produit ?

.....

.....

Les couleurs

Quelles sont les couleurs dominantes ?

.....

.....

Quelles sont les couleurs utilisées pour marquer le contraste ?

.....

.....

Sur quels éléments sont-elles placées ?

.....

.....

2. Interprétation

Le titre

Quelles sont les informations apportées par le titre ?

.....

.....

Quels indices pris dans l'image confirment la région ?

.....

.....

Le format

Quel est le format adopté par le peintre ?

.....

Quel est l'effet produit par ce format ?

.....

.....

La scène

Quelle importance le peintre donne-t-il aux activités humaines dans le paysage ?

.....

.....

Par quels procédés de composition en accentue-t-il l'effet ?

.....

.....

.....

.....

Quel est le type de bateau représenté ici ?

.....

Que font les personnages ?

.....

.....

À quelle activité traditionnelle se livrent-ils ?

.....

.....

Les couleurs

L'harmonie générale est-elle ?

chaude froide

Quelles sont les couleurs de la végétation ?

.....

.....

Précise à quel moment de l'année se passe la scène :

.....

3. Conclusion

Rédige un texte pour expliquer comment le peintre donne une image symbolique et synthétique de la Bretagne.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....