

Pont-Aven : un petit village au bord d'une rivière, l'Aven, des moulins, un bois nommé le Bois d'Amour, des églises et des chapelles. Bref, un endroit qui est connu aujourd'hui dans le monde entier par les peintures de Gauguin et de ses amis.



Gauguin à Pont-Aven, 1888.



Vue panoramique du port de Pont-Aven, vers 1900, carte postale.



La chapelle de Trémalo, vers 1900, carte postale.



Les bords de l'Aven au Bois d'Amour, carte postale.

Lorsque Gauguin arrive à Pont-Aven en 1886, en quête d'une vie à bon marché, il dit qu'il va faire de la peinture « dans un trou ». À cette époque, la Bretagne est restée encore très sauvage et très isolée de Paris. Il est étonné d'y trouver une colonie de peintres, en majorité anglo-saxons qui, depuis une vingtaine d'années, ont pris l'habitude d'y séjourner pour y rechercher des motifs pittoresques.

Gauguin est séduit par le village et par l'accueil de la population. « *Il s'habillait comme un pêcheur breton d'un chandail bleu et portait le béret penché avec désinvolture.* »

Durant ses premiers séjours en Bretagne, le peintre trouve sa voie et son originalité. Il impressionne par son caractère et ses idées originales les autres artistes établis à Pont-Aven.



Thomas Hovenden peignant au Bois d'Amour, vers 1880.



Des artistes devant l'auberge Gloanec, vers 1881.



Paul Gauguin, **La Fenaison en Bretagne**, 1888, huile sur toile, H. 73 ; L. 92 cm, Paris, musée d'Orsay.

« On me respecte comme le peintre le plus fort de Pont-Aven, tout le monde se dispute mes conseils », dit Gauguin plutôt fier.

Il deviendra peu à peu le chef de file de tout un groupe de jeunes artistes : parmi eux, Émile Bernard, un jeune peintre qui bouillonne d'idées, mais aussi d'autres comme Sérusier, Laval, Du Puigaudeau, Jourdan, Filiger, Chamaillard, Delavallée et le paysagiste Moret avec lequel on le confond parfois.

Ensemble, ils se mettent à peindre d'une manière nouvelle qu'on appelle le synthétisme, car les couleurs sont cernées de traits bleuâtres un peu comme sur les vitraux colorés des églises.

Henri Delavallée, **Bretonne en noir**, 1893, vernis mou, aquarelle et pointe sèche sur papier, H. 25 ; L. 17,6 cm.



Henry Moret, **Paysage de Pont-Aven**, vers 1888-1889, huile sur toile, H. 39,5 ; L. 46,5 cm.

Ces peintres cherchent la forme la plus simple et la couleur la plus forte pour représenter ce qu'ils voient. Gauguin et Bernard peignent souvent de mémoire pour simplifier leurs formes et ne se soucient plus d'imiter la réalité.

Le travail en plein air et l'observation sont suivis d'une recomposition en atelier : c'est là que les artistes pouvaient s'exprimer et prendre la liberté de changer formes et couleurs.

Le soir, ils échangeaient leurs expériences autour de la table de la pension Gloanec.

Les peintres ne cessent alors d'affluer à Pont-Aven qui devient à la mode. Parfois l'été, il y a jusqu'à 100 peintres qui séjournent dans un village de 1 500 habitants !

C'est le temps et l'occasion d'autres nouvelles rencontres...

Émile Bernard, **Bretonneries, trois femmes étendant du linge**, 1889, zincographie en noir sur papier, H. 25 ; L. 33 cm.





Charles Filiger, **Paysage du Pouldu**, vers 1892, gouache sur papier, H. 26 ; L. 38,5 cm, ancienne collection Marie Henry.



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

2 Le décor de l'auberge de Marie Henry au Pouldu

« 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... »

Maxime Maufra, *Propos de peintre*

C'est au cours de l'été 1889 que Gauguin décide de fuir Pont-Aven, envahi par la foule des peintres, pour se rendre au Pouldu, modeste hameau de paysans et de pêcheurs, situé à l'embouchure de la rivière Laita et encore inconnu des artistes.

L'endroit présente une grande diversité de paysages : plages de sable fin, falaises, dunes. Depuis les hauteurs, la vue est splendide. Les champs descendent doucement vers la mer.

Gauguin est alors accompagné par le jeune peintre hollandais Meijer De Haan qui prend en charge ses frais en échange de cours de peinture. Obligés de quitter l'atelier de M. Mauduit, papetier à Quimperlé, en raison des plaintes du voisinage, les deux hommes s'installent à la buvette de la plage, une modeste auberge située à quelques mètres de la mer et tenue par Marie Henry, surnommée « Marie Poupée » pour son joli visage.

Bientôt Sérusier et Filiger, deux autres peintres très influencés par les leçons de Gauguin, les y rejoignent.

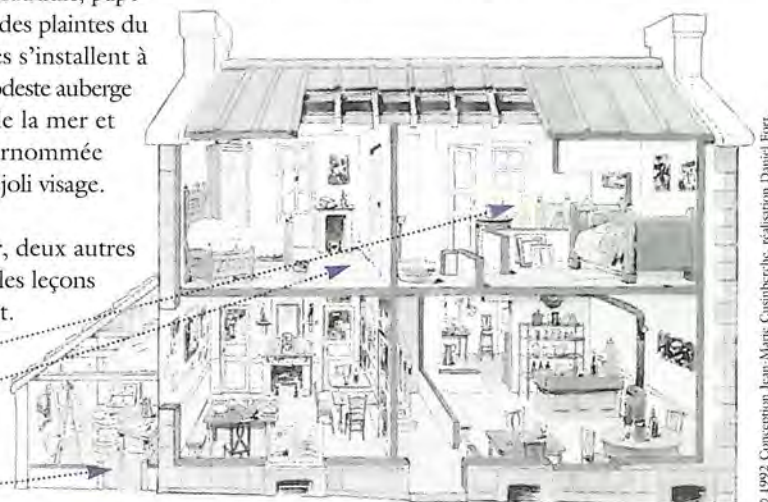
Gauguin écrit à sa femme Mette restée au Danemark :

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

Durant leur séjour à l'auberge de Marie Henry, Paul Gauguin et Meijer De Haan entreprennent à la mi-novembre 1889 la décoration de la salle à manger. À la mi-décembre 1889, les quatre murs de la petite salle étaient presque recouverts ! Au cours de l'été 1890, après le départ de Meijer De Haan pour Paris puis la Hollande, Gauguin ajoute la décoration du plafond.

Marie abritait sous son toit :

- Meijer De Haan dans la grande chambre ●
- Gauguin dans la chambre donnant sur la cour ●
- Sérusier dans la chambre donnant sur la rue
- à l'étage (n'apparaît pas sur le schéma)
- Filiger dans l'atelier. ●



La Buvette de la Plage au Pouldu, à l'époque de Marie Henry, 1889-1893. Intérieur de la maison.



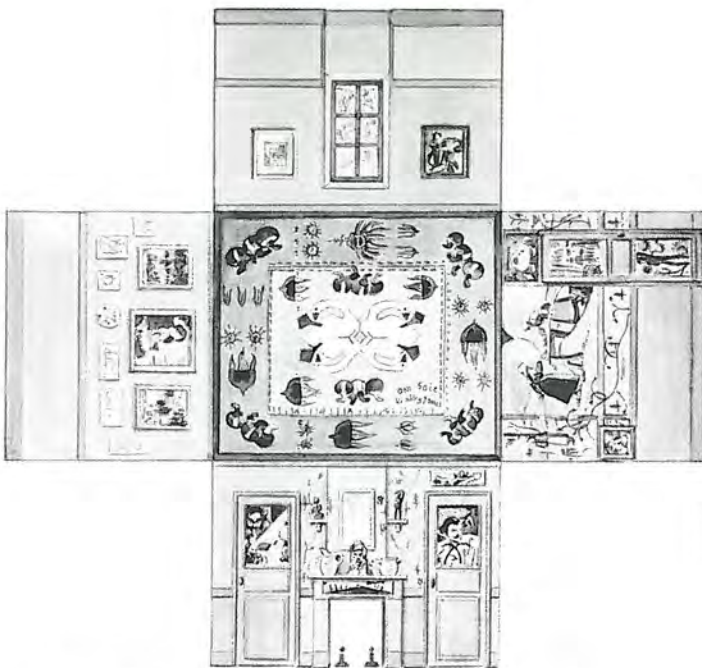
Reconstitution de la décoration de la salle à manger (détail).



Paul Gauguin, *L'Oie*, 1889, peinture à la tempera sur plâtre, H. 53 ; L. 72 cm.



Charles Filiger, *Le Génie à la guirlande*, 1892, peinture à la tempera sur plâtre, H. 36 ; L. 71 cm.



© 1992 Conception Jean-Marie Casinberche, réalisation Daniel Furt.

La Buvette de la Plage au Pouldu, à l'époque de Marie Henry, 1889-1893
Vue développée de la salle à manger.

Des portraits et diverses scènes (paysages, vie quotidienne...) sont peints sur les murs, les bois des portes et des armoires. Gauguin orne des assiettes, taille les bois, les rehausse de couleurs. Tout est décoré : coffres et pots, vases et plats, sabots et tonneaux.

À cette époque, Gauguin est triste et désappointé, ce qui ne l'empêche pas de travailler beaucoup. Il souffre de la solitude et de la rudesse de l'hiver. Criblé de dettes, il rêve de partir.

En 1891, il quitte la France pour Tahiti. Petit à petit, son cercle d'amis se disperse. Après son départ, le décor de l'auberge deviendra une source d'inspiration pour tous les jeunes peintres du voisinage.

« Les peintres qui aujourd'hui profitent de cette liberté me doivent quelque chose » écrivait Gauguin qui défendait l'idée du « droit de tout oser ». Le passage de Gauguin au Pouldu fut certainement l'un des moments les plus importants de la création artistique de la fin du XIX^e siècle. L'emploi des couleurs pures dans le décor de la buvette de la plage a en effet permis aux artistes d'exprimer avec plus de puissance leurs émotions.



Meijer De Haan, *Pichet et oignons*, vers 1889, huile sur toile marouflée sur bois, H. 30 ; L. 30 cm.

Le musée des beaux-arts de Quimper possède trois fragments de la décoration de l'auberge :

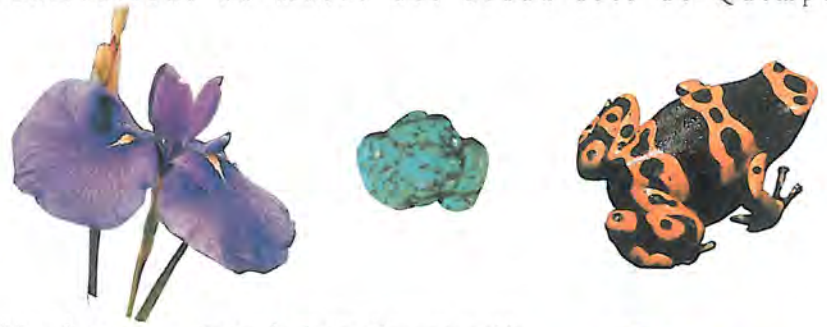
- *L'Oie* de Gauguin qui se trouvait sur l'imposte de la porte (Gauguin reprendra le motif de l'oie dans le décor du plafond).
- *Le Génie à la guirlande* de Filiger, exécuté pour un dessus-de-porte.
- Une peinture de Meijer De Haan, *Pichet et oignons*, qui décorait la porte du garde-manger.

Les autres éléments du décor et les œuvres provenant de la collection personnelle de Marie Henry (*Le Paysage du Pouldu* de Filiger, conservé au musée des beaux-arts de Quimper, fait partie de cette collection) se trouvent aujourd'hui dans les plus grands musées et collections privées du monde entier.

À l'occasion du centenaire de l'arrivée de Gauguin au Pouldu, une reconstitution de l'auberge (détruite à une date inconnue) a été réalisée dans une maison toute proche, construite selon le modèle original, en hommage à ces peintres qui ouvrirent la voie à l'art moderne.

Aux origines de la couleur

Au cœur profond de la nature, il y a la couleur. Elle nous entoure. Elle nous décore. Elle nous divertit. Elle nous enchante. Mais quels sont les mystères qui l'animent ?



Les couleurs n'existent pas sans la lumière. La vision des couleurs est un mécanisme complexe dans lequel interviennent à la fois l'œil et le cerveau.

L'homme, depuis la nuit des temps, a cherché autour de lui des matières de couleurs proches de celles qu'il voyait pour exprimer son art : des pigments colorés qui provenaient des matières minérales, végétales ou animales, qu'il écrasait ou brûlait.



Peintures des grottes de Lascaux (détail), Dordogne.

Pigments minéraux : les terres pour la gamme d'ocres et de bruns, l'oxyde de cuivre pour le vert.

Pigments végétaux : racine de garance (fleur qui pousse dans les Alpes) pour le rouge, le bois de fusain brûlé pour le noir.

Pigments d'origine animale : l'encre de seiche pour la couleur sépia (marron rouge), la cochenille pour le rouge carmin, l'ivoire brûlé pour le noir.



Mélange du liant et du pigment

Aujourd'hui, les pigments sont reconstitués dans les laboratoires de façon industrielle.

Pour obtenir de la peinture, on mélange les pigments avec un liant : eau, huile, œuf, colle, cire...

Avant la révolution industrielle, on ne trouvait pas dans le commerce de couleurs déjà prêtes à l'emploi et chaque artiste devait les fabriquer chez lui en se procurant les matières premières. Chaque peintre avait ses propres recettes qu'il gardait souvent secrètes.

Les couleurs pures sont les couleurs de l'arc-en-ciel. Le gris, le blanc, le noir sont appelés couleurs neutres, puisqu'ils n'entrent pas en conflit avec les autres couleurs.

Le cercle chromatique nous aide à mieux comprendre la relation des couleurs entre elles. Il nous montre comment on peut passer progressivement d'un ton clair, le jaune pâle par exemple, à un ton foncé : le violet.

On peut distinguer les couleurs chaudes : les oranges, les rouges et les jaunes, regroupés d'un côté du cercle, et les couleurs plus froides : les bleus, les verts et les violets de l'autre côté.

Les premières ont tendance à avancer vers le spectateur alors que les secondes semblent s'éloigner.

Les couleurs complémentaires sont les couleurs qui s'opposent dans le cercle chromatique.

Au contraire, deux couleurs sont dites « ton sur ton » lorsqu'elles sont très proches l'une de l'autre sur le cercle chromatique.



Cercle chromatique.



On peut aussi associer des sensations aux couleurs : par exemple la chaleur ou la tristesse...

« **Le rouge vermillon** attire et irrite le regard comme la flamme que l'homme contemple irrésistiblement.

Le jaune citrin vif après un certain temps blesse l'œil comme le son aigu d'une trompette déchire les oreilles.

L'œil clignote, ne peut le supporter et va se plonger dans les calmes profondeurs du **bleu** ou du **vert**. »

Vassily Kandinsky

« Avec les trois couleurs essentielles **le rouge, le jaune, le bleu,**

le peintre obtient par mélanges les autres couleurs :

jaune et rouge : orange
jaune et bleu : vert
rouge et bleu : violet

Avec l'ensemble de ces bases, plus le blanc et le noir, on peut trouver une infinité de tons.

Tout change quand la couleur n'est plus une matière mais de la lumière ! »

Paul Klee

La couleur chez les peintres de l'École de Pont-Aven

Pour les peintres de l'École de Pont-Aven, le rythme et l'harmonie des couleurs sont plus importants que la copie du monde réel : « *Ne copiez pas trop d'après nature* » disait Gauguin.

L'artiste ne réalise qu'une simple étude sur le terrain, mais dans l'atelier, il est libre de changer, d'inventer, de réorganiser lignes, formes et couleurs. Il joue sur la capacité des couleurs à provoquer des émotions. Van Gogh disait : « *Je cherche à exprimer avec le rouge et le vert les terribles passions humaines.* »



Palette de Sérusier (palette froide), collection musée départemental du Prieuré, Saint-Germain-en-Laye.

Les peintres de Pont-Aven utilisent davantage les couleurs pures, sans mélanges.

La manière de disposer et d'étaler les couleurs sur la palette révèle la façon de travailler de l'artiste : couleurs pures ou mélangées, posées en pointillés minutieux ou en empâtements sauvages.

Les formes sont simples, la couleur forte. Les teintes sont posées en aplats avec une touche large et régulière à la manière dont un enfant compléterait un album de coloriage.



Charles Filiger, **Paysage du Pouldu**, vers 1892, gouache sur papier, H. 26 ; L. 38,5 cm.

Un aplat de couleur est une couleur posée de façon unie sans chercher à faire un modelé ou un dégradé.



Voici un aplat de bleu...



... Et voilà un dégradé de bleu vers le vert. C'est très différent !

La couleur est de plus en plus enfermée dans des contours souvent très nets.

Elle prend plus de vigueur quand on cerne les figures par un trait sombre, noir ou bleu de prusse.

On appelle cette technique **cloisonnisme**, puisque comme dans les émaux et les vitraux, un trait sombre cloisonne les couleurs.



Détail de cerne.



Détail de vitrail.

En peinture, il y a deux idées de base : l'harmonie et le contraste. En associant deux couleurs voisines sur le cercle chromatique, on obtient un effet d'harmonie, alors que deux couleurs opposées produisent de forts contrastes.

On trouve un exemple de contraste de couleurs dans le tableau d'Émile Bernard *Étude de Bretonnes* (cf. fiche n° 5) car les couleurs chaudes – le rouge et le jaune – s'opposent aux couleurs froides – le bleu et le vert.



Lacombe nous donne un exemple d'harmonie dans le tableau *La Forêt au sol rouge* en utilisant des couleurs voisines dans le cercle chromatique.

Georges Lacombe, **La Forêt au sol rouge**, vers 1891, peinture à l'œuf sur toile, H. 71 ; L. 50 cm.



Sérusier limite volontairement le choix de ses couleurs dans son tableau *La Vieille du Pouldu*.

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

Les peintres de Pont-Aven préfèrent souvent les tons mats aux effets brillants, la couleur compacte et opaque aux surfaces transparentes ; parfois ils ne posent plus de vernis sur la toile. « *Quand mes sabots résonnent sur ce sol de granit, j'entends le ton sourd, mat et puissant que je cherche en peinture* » (Gauguin, lettre à Schuffenecker, fin février – début mars 1888).

Par la liberté dont témoigne leur travail sur la couleur, ils ont ouvert le chemin de l'art moderne, revendiquant à la suite de Gauguin « le droit de tout oser ».

Paul Sérusier

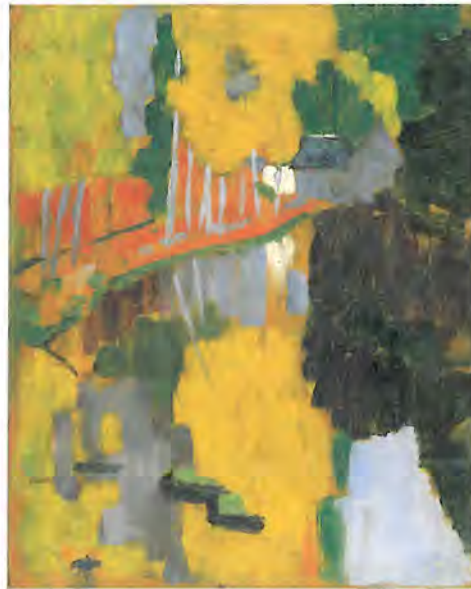
Paris, 1864 - Morlaix, 1927



Bien que né à Paris, Paul Sérusier, disait : « *Je me sens de plus en plus attiré par la Bretagne,*

puisque j'y suis né de l'esprit. »

Après son premier contact avec Gauguin et Pont-Aven en 1888, il devait revenir chaque année en Bretagne dès les premiers beaux jours pour ne passer à Paris que les mois d'hiver. Tout son œuvre peint a été composé sur la terre bretonne.



Le Talisman, 1888, Paris, musée d'Orsay, huile sur bois, H. 27 ; L. 21 cm.

À l'époque de sa première rencontre avec Gauguin à la fin de l'été 1888, Sérusier a vingt-quatre ans. Gauguin est le plus âgé de la bande des peintres à l'auberge Gloanec à Pont-Aven. Il est le « maître » reconnu des jeunes artistes.

Gauguin donne à Paul Sérusier une leçon de peinture sur le vif au Bois d'Amour, sur le chemin qui longe l'Aven et l'initie à sa nouvelle technique. Sérusier peint sur un petit panneau de bois, pas plus grand qu'une boîte à cigares, le paysage qui est devant lui en suivant les conseils que lui donne Gauguin.

« *Comment voyez-vous cet arbre : Il est bien 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. »

Gauguin lui fait découvrir la couleur qui est posée pure, sans mélange. Il l'encourage à ne pas peindre simplement la réalité des choses mais à traduire les émotions qu'il ressent devant ce spectacle. Peu importe si on reconnaît ou non le Bois d'Amour, l'essentiel c'est le jeu des taches des couleurs entre elles. Sérusier ramène précieusement à Paris ce tableau intitulé *Le Talisman* (porte-bonheur), comme un objet sacré qui contiendrait des formules magiques de la peinture et le montre aux autres jeunes artistes de l'Académie Julian, comme Maurice Denis, un autre peintre familier de la Bretagne. Enthousiasmés par cette nouvelle manière de traiter la nature, Sérusier et ses amis fonderont par la suite le groupe des Nabis (ce mot qui signifie prophète en hébreu témoigne des préoccupations mystiques de ces artistes). Après plusieurs séjours entre Pont-Aven et le Pouldu, Sérusier part pour la Bretagne intérieure où son caractère solitaire le pousse à chercher une atmosphère plus authentique.



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

Les années 1891 et 1892 sont marquées par son séjour au Huelgoat, petite ville du centre Finistère. Le peintre y trouve inspiration et calme. Il y affirme son style alors qu'auparavant il était très influencé par Gauguin.

Il peint la vie paysanne : des paysages robustes, des paysans solides, souvent en gros plan, surtout des femmes, dans leurs activités quotidiennes. Sur le mur de son atelier, il accroche des estampes japonaises. Il s'en inspire et on retrouve cette influence dans les visages et les regards de ses Bretonnes.

Paul Sérusier emploie une gamme restreinte de couleurs : « *trois ou quatre teintes bien choisies, cela suffit et cela est expressif !* »

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





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

De nombreuses légendes sont attachées au Huelgoat et à ce site pittoresque. Paul Sérusier est séduit par les contes populaires, les lieux sauvages et le mystère.

Dans *L'Incantation*, les femmes pratiquent une cérémonie mystérieuse au cœur de la forêt.

Un rouge foncé prédomine dans les formes des arbres.

Le dessin est simple et réduit à des contours essentiels.

En 1893, Sérusier découvre Châteauneuf-du-Faou, un village de la Bretagne intérieure sur les bords de l'Aulne, dans un environnement vallonné et boisé.

Sans doute l'année suivante il réalise *Le Pardon de Notre-Dame-des-Portes à Châteauneuf-du-Faou* qui nous invite à suivre une procession de femmes sur le chemin montant à la chapelle. L'artiste a probablement assisté à cette cérémonie. À ce moment, il a renoué avec une ancienne tradition, la technique de la peinture à l'œuf qui lui permet de passer du brillant au mat. Il prend la liberté de choisir les couleurs, même si cela ne correspond pas à la réalité. Il transforme aussi le paysage, composé de grands aplats colorés superposés et coupé par une grande arabesque qui guide le regard. L'harmonie des couleurs et des formes est son premier objectif.



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

Après plusieurs séjours à Châteauneuf-du-Faou, il s'y installe définitivement en 1906. Il se fait construire une maison qui surplombe un vallon planté de peupliers. Il décide de s'immerger totalement au cœur de la Bretagne pour réfléchir, peindre et mener une vie plus authentique au milieu de gens simples.

Il vit en solitaire, ne se mélange pas à la population, ne parle pas breton. Pour quelques sous, des villageois acceptent de poser pour lui.

Il peint de nombreux paysages qui représentent la vue qu'il avait de son jardin et de la fenêtre de son atelier avec une préférence pour la lumière et les teintes du printemps et de l'automne.

La forme ogivale du paysage peint vers la fin de sa vie peut suggérer une fenêtre d'église. La lumière douce et les formes arrondies créent une atmosphère de calme.

Bien qu'il fit jusqu'à sa mort de nombreux voyages à Paris, en Allemagne, et en Italie, Sérusier passait une bonne partie de l'année dans sa maison de Châteauneuf-du-Faou qu'il avait décorée de fresques et qui lui servait de refuge.



Émile Bernard, *Autoportrait au turban jaune* (détail), 1894, musée des beaux-arts de Quimper.

Émile Bernard

Lille, 1868 - Paris, 1941

Dès sa petite enfance, Émile Bernard se sent attiré par la peinture et le dessin. À l'âge de seize ans, il interrompt ses études pour devenir peintre. Après avoir fréquenté pendant deux ans l'atelier du peintre Cormon à Paris avec d'autres artistes comme Toulouse-Lautrec et Anquetin, il part à pied pour la Bretagne en 1886. C'est en 1888 qu'il se lie d'amitié avec Gauguin et échange avec lui ses idées sur la peinture. Ensemble, ils inventeront le synthétisme, première étape dans la naissance de l'art moderne.



Utamaro Kitagawa (1754-1806), *Le Maquillage*.



Émile Bernard, *Étude de Bretonnes*, vers 1888, huile sur toile, H. 81 ; L. 54 cm.



Les différents plans du tableau.

Cette *Étude de Bretonnes* a été peinte vers 1888. Émile Bernard avait alors vingt ans. Dans ce tableau, il introduit une nouvelle théorie de la peinture en transformant la nature observée et en supprimant tous les détails inutiles.

« *Ne peignez pas trop d'après nature* » conseillait Gauguin, très proche de lui à cette époque. Le jeune Bernard a représenté ici un rassemblement de Bretonnes dans une prairie, peut-être observé un jour de fête. Il a peint trois scènes à différents endroits et à différents moments qu'il a regroupés de mémoire sur un même tableau.

Au premier plan, deux femmes occupent la moitié de la surface de la toile.

Au deuxième plan, il est difficile d'identifier la masse sombre des danseuses de gavotte accompagnées par deux musiciens.

Au troisième plan, deux femmes sont assises dans la prairie. La ligne d'horizon est placée très haut en oblique.

Émile Bernard choisit un cadrage particulièrement original. Il coupe ses figures comme s'il voulait ouvrir la peinture sur ses quatre côtés. La cime des arbres du haut est invisible ; le groupe des danseuses est coupé à gauche et à droite ; les deux femmes au premier plan sont coupées par le cadre. Émile Bernard suit le procédé des graveurs japonais dont les estampes suscitaient alors un formidable intérêt auprès des artistes français.

Émile Bernard déforme les couleurs et les exagère par rapport au réel. Parmi les couleurs que la nature propose, il retient seulement les tons dominants. Le vert-jaune de la prairie est éclatant, le rouge du bonnet très lumineux. Le blanc des coiffes des Bretonnes au premier plan contraste avec la masse sombre des autres figures au deuxième plan. Le peintre utilise des couleurs fraîches et vives en surfaces unies afin de les garder les plus pures possible. Il sépare les différentes parties (volumes) par des contours noirs ou bleu foncé, appelés cernes. Cette technique utilisant les cernes s'appelle le cloisonnisme puisque, comme dans les émaux et les vitraux d'églises, un trait sombre cerne chaque motif et cloisonne les éléments.



Détail de cerne.



Détail de vitrail.

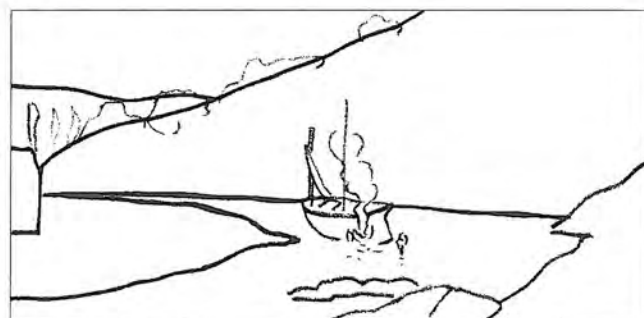
Le musée des beaux-arts de Quimper a la chance de conserver une œuvre exceptionnelle de Maxime Maufra, la célèbre Vue du port de Pont-Aven, le chef-d'œuvre du peintre.



Maxime Maufra, *Vue du port de Pont-Aven*, vers 1893-1894, huile sur toile, H. 150, L. 300 cm.



Maxime Maufra peignant sur le motif.



Les lignes de construction du tableau.

Maxime Maufra

Nantes, 1861 -
Poncé-sur-le-Loir, 1918

Maxime Maufra est né à Nantes en 1861. Ses parents le destinaient au monde des affaires. Mais sa vocation de peintre le pousse à abandonner ses activités commerciales en 1889. Il se consacre alors entièrement à la peinture.

C'est un peintre paysagiste qui réalise ses dessins et ses croquis en plein air et voyage tout au long de l'année, allant d'une région à l'autre.

À la fin de l'année 1889, Maufra rencontre à Pont-Aven Gauguin et les peintres qui se sont réunis autour de lui.

Pour peindre son tableau, l'artiste s'est placé sur la rive gauche de l'Aven : en face de lui, il voit les maisons du port, les premiers moulins et le clocher de l'église du village ; sur la droite, la colline Saint-Guérolé descend vers la rivière. C'est marée basse et un chasse-marée est échoué sur la vasière. Son équipage procède à des travaux de calfatage. Une femme en costume traditionnel apporte un fagot afin d'alimenter le feu.

Maufra recompose le paysage en atelier en éliminant certains détails. Il simplifie la composition. Tout y est étudié et placé au bon endroit. Il cherche tout d'abord l'harmonie des lignes et des couleurs : des lignes obliques se croisent dans le paysage et promènent agréablement le regard ; le coloris bleu-vert donne une impression de douceur. Les reflets sur l'eau et les volutes de fumée sont traduits avec beaucoup de finesse.

Maxime Maufra n'utilise pas de couleurs pures et sa touche colorée est toujours changeante.

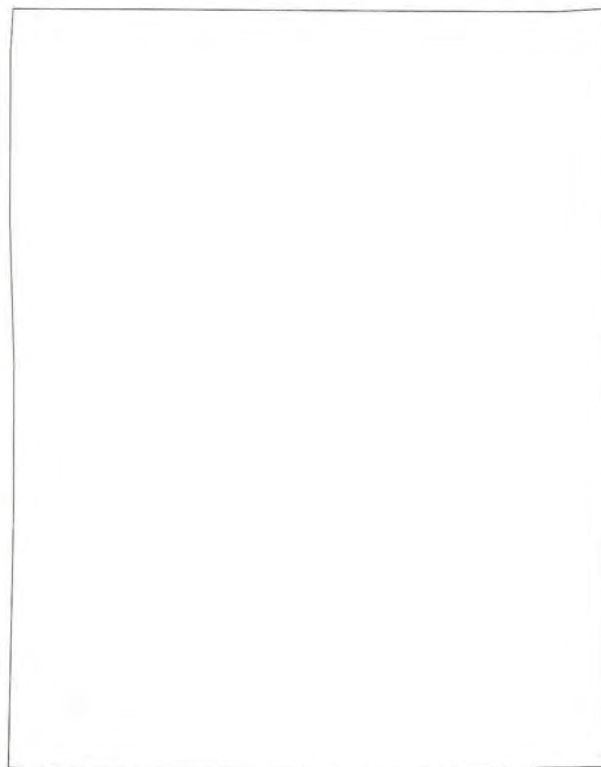
Les dimensions monumentales de l'œuvre (1,50 m x 3 m, un format plutôt inhabituel chez Maufra et les peintres de l'École de Pont-Aven) nous font supposer qu'elle était destinée à la décoration du café ou de l'hôtel que les parents de la fiancée du peintre tenaient à Pont-Aven.



Détail de la fumée.



Détail des reflets dans l'eau.



La scène représentée sur le tableau est :

Un portrait Un paysage

Un portrait sur fond de paysage

Combien y a-t-il de personnages ?

Décris la scène représentée sur le tableau.

.....

.....

.....

.....

Observe le visage de la Bretonne peinte par Sérusier.
Dessine-le dans l'encadré ci-dessus.

La femme te paraît :

fatiguée gracieuse

robuste droite

voûtée fière

vive

Que remarques-tu à propos des yeux de la jeune Bretonne ?

.....

Cherche dans la salle un tableau du même peintre dans lequel les femmes ont le même genre de traits.

Note son titre

.....

Les couleurs du tableau « Jeune Bretonne à la cruche » te semblent :

gaies tristes sombres claires

mates brillantes variées restreintes

Quelle est la couleur dominante ?

Quelles sont les couleurs utilisées par le peintre pour représenter la peau de la Bretonne ?

.....

.....

Sais-tu comment se nomme le trait qui entoure chaque forme ?

Observe le décor qui entoure la Bretonne. Est-il :

simplifié compliqué

Vois-tu la ligne d'horizon ?

.....

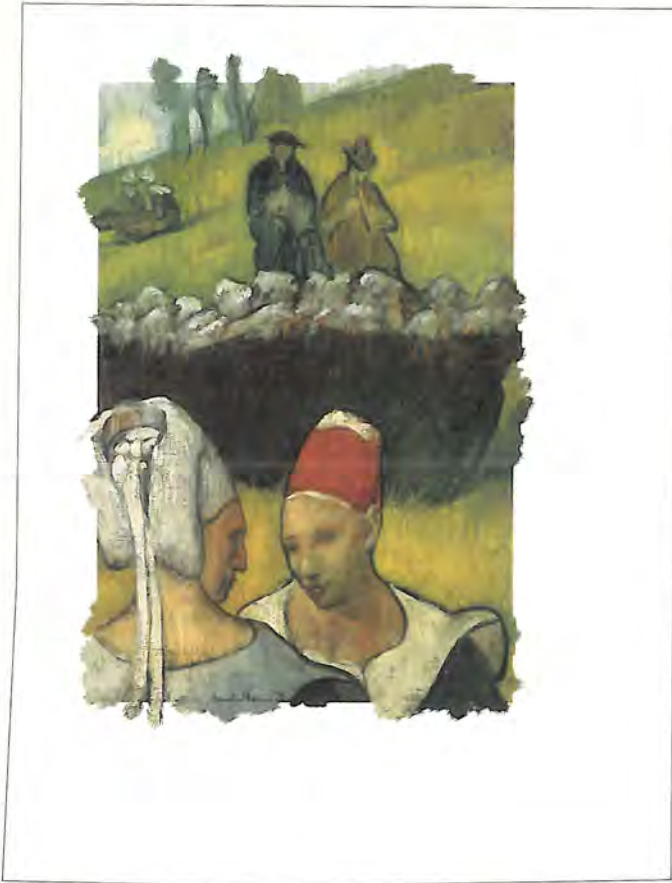


Fig. 1

La scène

Que représente-t-elle ?

au premier plan deux femmes parlent...
... un peu plus loin :

deux bergers gardent un troupeau de moutons

des femmes dansent au son de la bombarde et du biniou

autre suggestion
.....

La composition

Combien y a-t-il de plans ?

1 2 3

Distingue les plans en utilisant la légende ci-dessous : (Fig. 2)



La ligne d'horizon est :

haute basse horizontale oblique inexistante



Fig. 2

Le cadrage

Les figures sont :

représentées en entier coupées par le cadre

Pourrais-tu prolonger le tableau jusqu'à un nouveau cadre ? (Fig. 1)

Quelles sont les couleurs qui ressortent dans ce tableau ?

Y en a-t-il une qui domine ?

Il y a trois couleurs primaires (le jaune, le rouge, le bleu).

On trouve ici les trois couleurs

On n'en trouve que deux

Tu as peut-être remarqué que les couleurs sont entourées d'un cerne (trait) ; est-il noir ou coloré ?

À ton avis, à quoi sert-il ?
.....
.....



La scène représentée sur le tableau est :

- une nature morte
- une scène d'intérieur
- un paysage

Décris cette scène :

.....

.....

.....

.....

.....

Sur ce tableau, on voit :

- la marée haute
- la marée basse

Le tableau

Dans le rectangle ci-dessous, trace les lignes les plus importantes du tableau

À quelle saison se passe la scène ?

.....

Comment le sais-tu ?

.....

Quelles sont les couleurs qui ressortent dans ce tableau ?

.....

Y en a-t-il une qui domine ?

.....

Tu as sans doute remarqué que les couleurs sont entourées d'un cerne (trait). Est-il :

- noir
- coloré

La façon de peindre de l'artiste s'appelle la touche.

Maxime Maufra peint-il :

- en surfaces unies (aplat)

- avec une touche colorée changeante