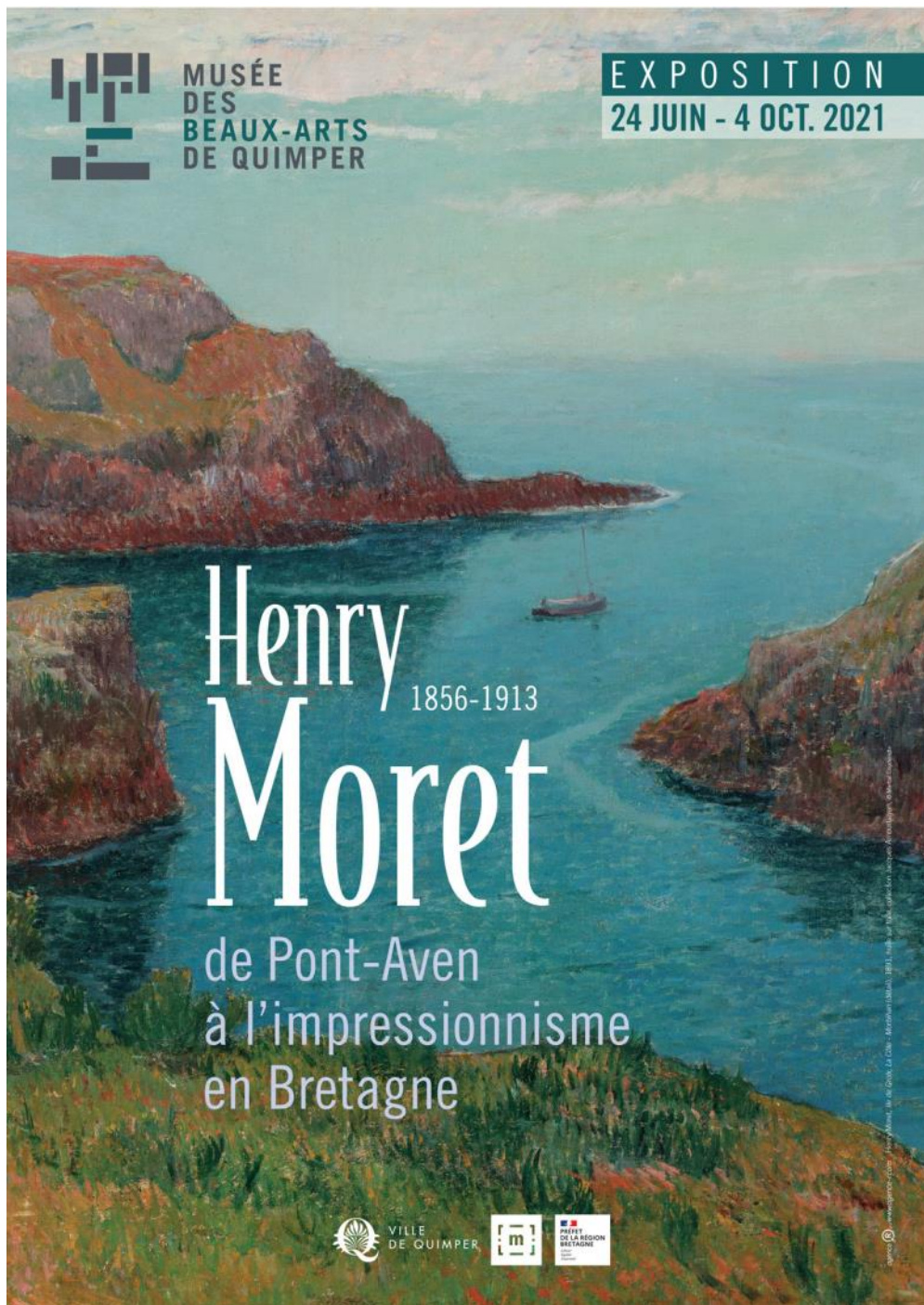


Exposition temporaire



Dossier pour les enseignants

Introduction

« Le plus simplement possible, Henry Moret ouvre une fenêtre sur la nature. », Henry Éon, 14 mai 1901

« Des tons vifs, des verdure franches, des mers violentes, des horizons vastes, de l'air et de la clarté [...] c'est un art de lumière chantante, d'impressionnisme sincère ». Anonyme, avril 1907

Chantre lumineux des côtes de Bretagne, Henry Moret (1856-1913) demeure aujourd'hui encore un artiste mal connu. Peu d'éléments éclairent sa biographie si ce n'est sa précoce installation à Lorient en 1875 puis son compagnonnage discret avec Gauguin, Filiger, Sérusier ou De Haan. Esprit libre, Henry Moret les a côtoyés tout en évitant soigneusement de subir leur trop fort ascendant. Sa recherche de solitude l'a préservé des ruptures brutales tout en lui offrant l'opportunité d'exprimer une approche originale de l'art du paysage en Bretagne.

Après un enseignement classique à Paris auprès des peintres Henri Lehmann et Jean-Paul Laurens, Moret opte pour une carrière de peintre paysagiste dans une veine prolongeant la leçon de Corot et des peintres de Barbizon. Puis son style connaît un bouleversement capital à partir de 1888 au contact des artistes de l'École de Pont-Aven. Témoin privilégié de l'éclosion du Synthétisme, il renouvelle alors son approche du paysage par des cadrages audacieux inspirés de l'estampe japonaise, par de larges aplats de couleurs et l'usage modéré du cerne.

Dès 1891, il commence ses longs séjours dans les îles du Ponant qui, avec les côtes finistériennes, deviennent ses sujets de prédilection. Mais en artiste intuitif et sensitif, Moret penche progressivement vers l'univers des impressionnistes, opérant une jonction entre ces deux mouvements opposés.

À partir de 1895, sa palette connaît une évolution de plus en plus nette vers une peinture claire privilégiant les effets atmosphériques. Sa proximité avec le marchand des impressionnistes, Durand-Ruel, l'y encourage. Dès 1898 ce dernier lui réserve régulièrement les cimaises de ses galeries à Paris et New York et lui offre ainsi la sécurité matérielle. Désormais, il va approfondir certains thèmes chers à l'art du paysage : variations sur les saisons, jeux d'ombres et de lumières, miroitements de l'océan, palpitations de la brise marine. À l'instar d'un Claude Monet, Moret ausculte la nature et, par une dissolution de plus en plus appuyée de la touche, tente d'en traduire l'essence musicale et poétique.

L'exposition estivale du Musée des Beaux-Arts, qui réunit près d'une centaine d'œuvres de Moret, illustre le cheminement de ce peintre témoin des grands bouleversements que connaît la peinture à la fin du XIX^e siècle. Elle a pour objectif de mettre en lumière sa contribution essentielle au rayonnement de l'histoire de l'art en Bretagne mais aussi, tout simplement, d'ouvrir une fenêtre vers ses vastes horizons qu'il a si bien transcrits.

Sommaire

Introduction	p.2
I- Henry Moret (1856-1913) : biographie abrégée	p.5
II- Lieux fréquentés par Moret en Bretagne	p.9
III- La « manière » de Moret	p.11
IV- L'Ecole de Pont-Aven	p.15
A- Origines	p.15
B- Historique du mouvement	p.15
C- Style et techniques	p.16
V- L'impressionnisme	p.17
A- Naissance du mot	p.17
B- Historique du mouvement	p.17
C- Qu'est-ce que l'impressionnisme ?	P.18
D- Style et techniques	p.18
VI- Le littoral dans la peinture de paysage	p.21
A- Mise en perspective	p.21
B- Les défis du paysage	p.23
VII- Paul Durand-Ruel, galeriste	p.27
VIII- Lexique autour de la synthèse et de l'impressionnisme	p.29
IX- Bibliographie	p.33
X- Propositions pédagogiques	p.35
XI- Informations pratiques	p.37

I- Henry Moret (1856-1913) : biographie abrégée



Portrait du peintre Henry Moret, vers 1898
Photographie
Archives Durand-Ruel
© Durand-Ruel et Cie

1856 : Naissance d'Henry Moret à Cherbourg

- Henry Moret serait un enfant illégitime ou adoptif mais on sait peu de choses sur son enfance.
- Son père était militaire à la garnison du centre-ville.

1874-1875 : Service militaire à Lorient

- Il y rencontre le médecin-major Jules de la Villette, amateur de peinture et de musique. Ayant remarqué l'attirance ou le talent d'Henry Moret pour la peinture, celui-ci le met en contact avec le peintre Ernest Corroller, professeur de dessin au lycée, qui a ouvert un atelier et accueille quelques élèves. Henry Moret y suit des cours et prépare l'entrée à l'École des Beaux-Arts de Paris.

1876 : A l'École des Beaux-Arts de Paris pour suivre les cours d'Henry Lehmann et de Jean-Paul Laurens

- Henry Lehmann (1814-1882) est un portraitiste, élève d'Ingres. Il a également produit des décors religieux.
- Henry Moret complète sa formation aux côtés de Jean-Paul Laurens (1838-1921), spécialiste des grandes peintures d'histoire médiévale.

1877-1879 : Trois années peu documentées

- On a peu de renseignements sur cette période la vie d'Henry Moret.

1881-1887 : Séjours au Pouldu

- On retrouve les traces d'Henry Moret au Pouldu. Ce fut manifestement l'un des premiers à s'y installer. Il fut d'abord logé par le cabaretier Goulven, puis locataire d'une remise située à l'arrière de l'Hôtel Portier.
- Henry Moret se partage entre la Bretagne et Paris où il participe à des premières expositions. Il produit des marines, des paysages de la Laïta.
- En 1886, Gauguin effectue un premier séjour en Bretagne.

1888 : Installation à Pont-Aven et rencontre de Gauguin

-Henry Moret s'installe à Pont-Aven en juin 1888.

-Il loue un atelier au 36 de la rue de Concarneau chez René-Jean Kerluen. Ce dernier donne des cours d'escrime, à l'étage inférieur, où se rend Gauguin. Moret fait alors sa connaissance (Gauguin entame alors son deuxième séjour à Pont-Aven).

-Dès le mois de juillet, Moret rencontre également Laval, Chamaillard, Jourdan et Filiger.

-Août : arrivée d'Emile Bernard à Pont-Aven. Il se lie d'amitié avec Gauguin. C'est le début d'une intense activité artistique avec l'invention de la synthèse.

-Moret s'agrège au groupe de la Pension Gloanec.

-Les artistes travaillent côte à côte, échangent des tableaux, des autoportraits.

-En octobre, les peintres se séparent : Gauguin part pour Arles, Bernard retourne à Paris, Moret reste à Pont-Aven.

1889-1891 : Le Pouldu

-Au début de l'année, séjour à Ouessant

-Moret revient au Pouldu. Il retrouve à la villa Mauduit Gauguin, Meijer de Haan et Filiger. Mais il reste indépendant et conserve son atelier au Bas-Pouldu.

-Les artistes se partagent entre le Pouldu et Pont-Aven. Moret fait la connaissance de Maufra avec lequel il se lie d'amitié.

-Les relations avec Gauguin se tendent et s'achèvent par une brouille. Moret est un homme indépendant et simple, peu porté sur la spéculation esthétique. Ceci explique peut-être les raisons du différend.

-Moret participe à la deuxième *Exposition des peintres impressionnistes et synthétistes* à la galerie Le Barc de Boutteville (1892).

1881-1894 : Lorient, la fin d'une aventure collective

-Moret s'installe à Lorient. Ce retour à Lorient marque la fin d'une aventure collective. Il est sans doute lié à la dispersion du groupe de Pont-Aven et du Pouldu. Gauguin part pour Tahiti, De Haan pour la Hollande, Bernard vers l'Orient, Chamaillard pour Châteaulin et Sérusier pour Le Huelgoat puis Châteauneuf-du-Faou.

-Moret peint les environs de Lorient : Pont-Scorff, Le Scorff, Hennebont, Port-Louis, Larmor.

-Séjour à Groix en 1893

1894 : Doëlan en solitaire

-Moret se fixe à Doëlan à partir duquel il va rayonner en Bretagne.

-C'est un lieu qui lui permet de pratiquer ses deux passions : la chasse et la pêche. Moret mène ainsi à Doëlan une vie simple et rude comme le confirme le témoignage suivant : « C'était un pêcheur et un chasseur infatigable – véritable loup de mer, fusil de premier ordre. Au demeurant c'était aussi le plus doux, le plus gentil, le plus généreux, le meilleur des hommes ». Son quotidien se constituait alors « du travail en plein air, le chevalet planté sur une falaise abrupte ou dans un vallon solitaire, de longues courses en mer ou à travers les bois ». A cela s'ajoutent des loisirs modestes : « la pipe, les chiens, des parties de cartes au débit de Pierre Merer à Doëlan parmi le va-et-vient des pêcheurs ».

-A Doëlan, il rencontre Wladislaw Slewinski.

-1895 : La Galerie Durand-Ruel établit un contact avec Moret et lui achète quelques œuvres. La galerie, célèbre pour la découverte des impressionnistes, est alors soucieuse de se renouveler et décide de montrer les « impressionnistes de la seconde génération ». Durand-Ruel est l'un des plus grands marchands d'art de cette époque. Il possède des succursales aux Etats-Unis. De ce moment, Moret appartient à « l'écurie Durand-Ruel » et sa sécurité matérielle est assurée.

-1898 : la Galerie Durand-Ruel lui consacre une première exposition personnelle. Le travail de Moret est montré dans de nombreuses expositions collectives à l'étranger : Barcelone, Helsinki, Saint-Petersbourg, Dublin, Prague, Berlin, Munich, Londres, Bruxelles, Brême, etc.

Après 1900 : « Henry Moret c'est toute la Bretagne, la Bretagne c'est tout Henry Moret » (Henry Hugnault, préface de l'exposition Moret à la galerie Durand-Ruel).

-Après 1900 : depuis Doëlan ou d'un autre lieu de résidence, l'artiste sillonne la Bretagne : Pont-Aven, Nevez, Clohars-Carnoët, Ouessant, Châteaulin, Monts d'Arrée, Crozon, Groix, Belle-Ile, Penmarc'h, Audierne, Le Conquet, Portsall, Porspoder.

-Moret affectionne les séjours insulaires : Houat (1893), Belle-Ile (1882 ?, 1895, 1897, 1904, 1906), Groix (1879, 1891 et tous les ans de 1893 à 1907), les Glénan (1906, 1910 ?, 1911 ?), Ouessant (1889, 1895, 1897, 1898, 1901, 1902, 1903).

-La partie du littoral la plus fréquentée par Moret fut sans contexte celle qui s'étend du Pouldu à la pointe de Trévignon.

-1903 : décès de Gauguin

1912 : Retour au pays natal

Moret quitte la Bretagne et s'installe dans le Cotentin.

1913 : Décès d'Henry Moret

Henry Moret est enterré au cimetière du Père-Lachaise à Paris.



Jules Le Ray (1875-1938)

Le peintre Henry Moret devant son chevalet, 1893

Huile sur toile

Musée de Pont-Aven

© Musée de Pont-Aven / Laurent Bruneau Procolor 29qlc

II- Lieux fréquentés par Moret en Bretagne



Carte extraite de : Jean-Yves Rolland, Marie-Bénédicte Baranger, *Henry Moret*, Editions Palantines, 2002

III- La « manière » de Moret

A travers les thèmes de l'exposition – *Pont-Aven et le Pouldu, Durand-Ruel le marchand des impressionnistes, Rivages, Les heures et les saisons, Une découverte tardive : l'œuvre graphique* – il est possible de considérer l'évolution du travail d'Henry Moret.

Les premiers tableaux

Les premières œuvres montrent une peinture assez conventionnelle, un réalisme académique où la délicatesse des accords chromatiques dénote néanmoins l'influence de Corot et l'École de Barbizon. *Le Banc des lançons au Pouldu* (1880) et *Barques au sec sur le rivage* (1886) illustrent parfaitement cette manière. Ça et là, dans l'évocation des ciels, on note aussi une légère influence impressionniste.



Le Banc des lançons au Pouldu, Finistère, 1880
Huile sur toile, 68 x 114 cm
Collection particulière

La synthèse à partir de 1888

L'année 1888 marque effectivement une rupture. Au contact de Gauguin et d'Emile Bernard, Moret s'initie à la synthèse. La plastique de ces œuvres se modifie. Néanmoins, il mène cette initiation avec prudence. *La Chapelle du Pouldu* (1889), *Jeunes Bretonnes dans la lande* (1891) *L'Esclimeur* (1892), *Le Hameau, Morbihan* (1893) et *Le Roulage* (1894) témoignent de cette évolution. Ces œuvres se caractérisent par :

- Une composition clairement charpentée avec des plans distincts ;
- Des couleurs franches et antinaturalistes ;
- Une touche large, écrasée, légèrement fragmentée et modulée qui tend vers l'aplat ;
- La distinction d'un cerne.

Néanmoins, cela reste modeste, mesuré et après 1895 certaines œuvres montrent une touche divisée.



Hameau, Morbihan, 1893
Huile sur toile
Collection particulière

Le retour à l'impressionnisme après 1895

En fait, Moret ne s'est jamais totalement converti à la synthèse. Après 1895, son travail montre l'influence grandissante de l'impressionnisme. Plus que jamais il joue avec la matière, fragmente sa touche et dorénavant ses œuvres rappellent davantage Monet que Gauguin. Comme les peintres impressionnistes, il aime évoquer la quintessence des variations lumineuses, l'instabilité du ciel, la motilité miroitante de la mer, les colorations multiples des landes et des falaises.

En fait, chaque tableau célèbre la sensibilité de la perception immédiate mais le cadre solide des compositions, la distinction nette des plans et des masses dégagent un sentiment de stabilité qui nous ramène vers l'héritage de Pont-Aven.



Port Domais : Belle-Ile-en-Mer, vers 1900
Huile sur toile, 60 x 73 cm
Collection particulière
© Jean-Michel Rousvoal photos

Témoignages sur la « manière » de Moret :

Wladyslawa Jawsorska, historienne de l'art, explique la position stylistique de Moret :

« Parmi les peintres de l'École de Pont-Aven se trouve un groupe à part, composé d'élèves de Gauguin, mais qu'on peut considérer comme des continuateurs du mouvement impressionniste. Liés sentimentalement avec le « maître », et topographiquement avec le milieu breton, ils ne succombèrent qu'un temps à la fascination du synthétisme et de ne devaient tirer qu'un enseignement limité de la leçon de Gauguin et de Bernard. L'aventure ne fut pour eux qu'un épisode qui, pour profitable qu'il fut, ne les empêcha de retourner très tôt à la formule impressionniste. Seule l'iconographie bretonne permet de les rattacher solidement à l'École de Pont-Aven. Ce sont notamment : Henry Moret, Maxime Maufra, Ernest de Chamaillard, et Gustave Loiseau. Comme chacun d'entre eux exposa à maintes reprises à la galerie Durand-Ruel, Seguin se plut à les surnommer, non sans quelque ironie : « École de Durand-Ruel » ».

Témoignage d'Emile Bernard qui propose une description de l'homme mais aussi de l'évolution de son œuvre.

« Je l'ai connu à Pont-Aven vers 1888 ; il y est resté assez longtemps. Je le voyais travailler beaucoup et avec application. Dans ce temps-là, il avait transformé sa manière suivant la nôtre. J'ai vu chez son logeur, M. Kerluen, en 1892, un gros rouleau de ses études, il y en avait de fort bien (...) J'avais pour Henry Moret une véritable estime et nous allions parfois nous promener ensemble pour chercher des motifs. Il avait un caractère très doux, très aimable ; c'était un révolutionnaire paisible et sincère. Je le perdus de vue en quittant Pont-Aven. Il avait tourné de notre recherche synthétique à l'École de plein air de Monet et cela fut pour moi une surprise. J'estimais beaucoup ce qu'il apportait parmi nous et croyais qu'il aurait persisté dans cette voie. Quand je revins d'Orient après onze d'absence, je vis ces toiles chez Durand-Ruel et je lui rendis justice. Loin d'avoir faibli dans son talent, il l'avait fortifié loin des théories, à la vie même, à la nature ».

IV- L'Ecole de Pont-Aven



Paysage de Bretagne, vers 1889-1890
Huile sur toile, 33.5 x 46.5 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
© Bernard Galéron

A- Origines

L'Ecole de Pont-Aven désigne l'ensemble des peintres qui ont résidé à Pont-Aven à la fin du XIX^e siècle, à partir de 1886, et ont pratiqué la peinture autour de Paul Gauguin.

Gauguin s'est installé pour la première fois à Pont-Aven en 1886. Il est alors soucieux de renouveler sa pratique. Il est attiré par la Bretagne qui est à l'époque, une région périphérique, enclavée, encore à l'écart des grandes mutations économiques de la I^{re} et de la II^{de} révolution industrielle. C'est une région profondément rurale, un peu sauvage, un peu primitive aux yeux de Gauguin. Par ailleurs, le coût de la vie y est peu élevé.

En fait, Pont-Aven jouit déjà d'une petite notoriété lorsque Gauguin s'y installe pour la première fois. Des peintres étrangers, notamment américains, y sont régulièrement passés après 1870. En effet, à défaut de pouvoir intégrer l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, dorénavant interdites aux étrangers, ces artistes ont volontiers sillonné la France et notamment la Bretagne. A leur retour à Paris, ils ont souvent vanté les mérites de Pont-Aven.

B- Historique du mouvement

Le premier séjour de Gauguin est de courte durée (juillet-octobre) : il est interrompu par un voyage au Panama et à la Martinique avec Laval.

Le second séjour, en 1888, plus long (janvier-octobre), est aussi plus déterminant d'un point de vue artistique. Paul Gauguin s'installe de nouveau à la pension Gloanec et se lie d'amitié avec Emile Bernard qu'il avait croisé furtivement en 1886. D'autres artistes se joignent à eux, tels Sérusier, De Haan, Moret. Gauguin et Bernard, soucieux de rompre avec le strict naturalisme des impressionnistes, définissent une nouvelle façon de peindre : la synthèse. Cette manière devient la « marque » de l'Ecole de Pont-Aven. Gauguin et Bernard

appliquent la synthèse avec talent et incitent les autres artistes à les suivre sur cette voie. Ils les conseillent et les initient. Pour certains historiens de l'art, il est abusif de parler d'École. On peut néanmoins reconnaître l'existence objective d'une communauté d'artistes à l'échelle d'un espace géographique relativement restreint, travaillant d'une manière identique, d'après les recommandations d'une personnalité charismatique. Très rapidement, Gauguin et Bernard revendiquent, l'un et l'autre, la paternité de la synthèse.

En 1889, Gauguin effectue deux séjours en Bretagne. Il est à Pont-Aven de la mi-février à la mi-avril, puis il y revient début juin. Mais lassé par l'agitation de Pont-Aven, il décide, lors de son quatrième séjour, de s'installer au Pouldu avec Meijer De Haan et Charles Filiger. Ils restent jusqu'en décembre et travaillent notamment à la décoration de l'auberge Marie Henry. Ils voient alors fréquemment Moret qui avait investi le Bas-Pouldu dès le début des années 1880.

En juin 1890, Gauguin revient au Pouldu et travaille avec Filiger au décor du plafond de l'auberge Marie Henry. Il quitte les lieux en novembre et laisse derrière lui des tableaux.

Après le départ de Gauguin en Océanie en 1891, de nombreux peintres continuent à affluer vers Pont-Aven : Verkade, Ballin, Willumsen, Slewinski, O'Connor, Amiet, Maufra. Il est vrai que Bernard y est toujours présent du moins qu'en 1893.

En 1894, après un premier séjour en Polynésie, Gauguin se rend de nouveau au Pouldu avec l'idée de récupérer ses tableaux laissés en gage. Mais il perd son procès contre Marie Henry qui refusait de les lui rendre. Par ailleurs, il est blessé par des pêcheurs lors d'une virée à Concarneau. Gauguin ne reviendra plus en Bretagne et repart définitivement pour les îles.

C- Style et techniques

On doit à Gauguin et aux peintres de Pont-Aven, une nouvelle manière : la synthèse.

Le synthétisme participe d'une nouvelle façon d'appréhender le réel et de le représenter.

En réaction contre le naturalisme des réalistes et des impressionnistes, l'artiste ne s'interdit pas de récréer la nature en se laissant porter par son imaginaire. Cette nouvelle manière se définit en quelques principes :

1/ La simplification : les formes sont stylisées et abrégées. La ligne va à l'essentiel et ignore les détails.

2/ Le cloisonnisme : les formes sont définies par une ligne contour, un cerné nettement visible.

3/ L'utilisation arbitraire, anti-naturaliste des couleurs (l'herbe est rouge, le champ est rose).

4/ L'aplat : les couleurs sont disposées de manière plate, assez uniforme, sans modelé ni ombre par une brosse large.

5/ Le choix de couleurs pures et violentes.

6/ Des cadrages insolites (sous l'influence du japonisme et de la photographie).

7/ L'absence de profondeur (rupture avec le système perspectif élaboré à la Renaissance).

Ces différents principes sont appliqués avec plus ou moins de radicalité et d'audace par les artistes.

V- L'impressionnisme



La Récolte du goémon, vers 1898
Huile sur toile
Collection particulière
© Bernard Galéron



Quimper sous la neige, 1909
Huile sur toile
Collection particulière
© Bernard Galéron

A- Naissance du mot

C'est un journaliste peu connu, Louis Leroy, qui est à l'origine du mot impressionnisme. "L'exposition des impressionnistes", tel fut le titre de l'article qu'il consacra, dans le *Charivari* du 25 avril 1874, à la manifestation de la Société coopérative d'artistes peintres, organisée dans les ateliers du photographe Nadar. C'est un tableau de Claude Monet, intitulé *Impression, soleil levant*, qui lui inspira ce titre et le poussa à inventer ce néologisme. Sous la plume de Leroy, ce terme avait une acception péjorative et servait à marquer son dédain pour des peintres qui abandonnaient les moyens d'expression traditionnels pour mieux traduire leur impression visuelle.

Ce terme fut immédiatement repris par les critiques, la presse, et les intéressés eux-mêmes l'adoptèrent dès 1877.

B- Historique du mouvement

Le groupe impressionniste rassemble de jeunes artistes qui pour la plupart se sont connus à l'académie Suisse et à l'atelier Gleyre. Ils avaient en commun le rejet de la peinture académique et l'admiration du réalisme. Ces jeunes peintres s'appelaient Monet, Renoir, Degas...

Ils se retrouvaient volontiers le soir au café Guerbois, et c'est à l'occasion de discussions passionnées qu'ils précisèrent leur conception nouvelle de la peinture.

Lassés de voir leurs œuvres rejetées par le jury du Salon, ils décidèrent de constituer une société anonyme coopérative d'artistes peintres, sculpteurs et graveurs. Ainsi, ils organisèrent une exposition du 15 avril au 15 mai 1874 chez le photographe Nadar. Celle-ci constitue en fait la première exposition du groupe impressionniste. Elle fut accueillie avec une cruelle ironie par la presse. Ceux qu'on allait dorénavant appeler les "impressionnistes" en retirèrent beaucoup de

scandale et peu d'argent. Malgré cet échec, ils récidivèrent et organisèrent une nouvelle exposition en 1876. Puis ces expositions devinrent régulières et se succédèrent en 1877, 1879, 1880, 1881 et 1882. Le succès aidant, les peintres exposèrent individuellement.

C- Qu'est-ce que l'impressionnisme ?

Les peintres impressionnistes voulaient atteindre une représentation objective de la réalité. Leur volonté était de dépeindre celle-ci telle qu'elle apparaît sur la rétine, en termes de couleurs et de lumière. Cependant, leur intention fut mal comprise et on les accusa de faire preuve de subjectivité. En fait, l'impressionnisme ne consiste pas seulement à traduire une impression telle qu'elle a été ressentie sensoriellement par l'artiste. Ce dernier désire avant tout traduire ses impressions visuelles d'une manière rigoureuse, qui soit en fait en accord avec les dernières découvertes scientifiques intervenues dans le domaine de l'optique.

Il s'agissait d'un réalisme nouveau. Cette incompréhension découle sans doute de la dissolution des formes qui, il est vrai, peut apparaître comme une contradiction fondamentale avec les principes affichés.

En fait, les impressionnistes reprochaient aux artistes de la première moitié du XIX^e siècle – y compris aux réalistes – de cacher la « Nature » derrière un écran de conventions, de ne voir celle-ci que théoriquement. Les impressionnistes voulaient la voir telle qu'elle est pratiquement, telle qu'elle apparaît à des yeux libres de tout préjugé. Ils découvrirent ainsi que tout est lumière et couleur dans la nature. Et, conformant leur peinture à ces deux éléments, ils prétendirent battre les réalistes sur le terrain même du respect de la réalité, car leur réalisme reposait sur les découvertes scientifiques du siècle.

Il est effectivement courant d'établir des liens entre la science et l'impressionnisme. Les peintres impressionnistes s'intéressaient activement aux recherches des physiciens et des chimistes sur les couleurs et l'optique. Certains d'entre eux possédaient des ouvrages sur ces sujets.

D'une manière générale, la science au XIX^e siècle imposa à l'homme de reconsidérer ses rapports avec la nature. Les scientifiques, en découvrant les atomes et la radioactivité, ont révélé aux béotiens la diversité de la matière et l'existence d'un monde invisible dynamique et complexe. L'impressionnisme est en quelque sorte la vision de ce nouvel univers. Puisque la vie est par essence mouvante, les impressionnistes renoncèrent à une vision permanente du monde. Ils ignorèrent alors tous les artifices et toutes les conventions visuelles tendant à imposer l'image fallacieuse d'une nature permanente et stable. Il en résulte un aspect « *non finito* » qui étonna et choqua le public et les critiques.

D- Style et techniques

A cette nouvelle manière de voir, il fallait une nouvelle manière de peindre.

-Les impressionnistes délaissèrent le "genre noble" et composèrent essentiellement des paysages, des scènes de genre et des portraits. On dit volontiers que ce sont des peintres de "la modernité" car ils représentèrent leurs contemporains et leur cadre de vie.

-Les impressionnistes accordèrent une importance majeure à la représentation des phénomènes les plus fugitifs de la nature : neige, brouillard, reflet de la lumière sur l'eau... Ils traitèrent ces sujets avec le souci d'analyser et de décomposer la matière. Ceci donne un aspect d'inachevé à leur toile. Pour saisir ces moments éphémères ils devaient travailler vite et dehors. Contrairement à la peinture classique, la peinture impressionniste n'est pas un art de la permanence et de la stabilité.

-Les impressionnistes pratiquaient donc la peinture de plein air, c'est-à-dire la peinture sur le motif. Contrairement aux peintres académiques, ils travaillaient rarement en atelier.

-Les impressionnistes attachent une grande importance à la couleur et négligent le dessin :

* Ils suggèrent les formes au lieu de les souligner, et délaissent le dessin contour qui précise la forme et le volume.

* La perspective n'est plus basée sur les règles de la géométrie, mais réalisée, du premier plan vers la ligne d'horizon, par la dégradation des teintes et des tons qui marque ainsi l'espace et le volume ; autrement dit l'artiste délaisse la perspective linéaire au profit d'une perspective valoriste.

* Ils utilisent des couleurs claires vives et rompent avec leurs prédécesseurs qui usaient avec prédilection des terres et des noirs (éclaircissement de la palette).

* Les couleurs sont disposées selon les principes du mélange optique, du contraste simultané, et de la complémentarité.



VI- Le littoral dans la peinture de paysage



Ile de Groix, la côte - Morbihan, 1891
Huile sur toile, 73 x 92 cm
Collection particulière
© Martial Couderette

A- Mise en perspective

Une grande partie de l'œuvre d'Henry Moret est consacrée au paysage.

Sans retracer toute l'histoire du paysage, il importe de rappeler quelques repères.

La peinture de paysage s'est détachée progressivement de la peinture religieuse à partir du XVI^e siècle. A ce moment, la culture européenne se donne les moyens de représenter le paysage. Avec la mise au point de la perspective linéaire en Italie et de la perspective atmosphérique en Flandre, les peintres s'enhardissent car ils ont le sentiment de pouvoir rendre, non plus seulement les détails, quelques éléments constitutifs de la nature, mais aussi l'ampleur de l'espace.

La peinture de paysage a connu un essor considérable au XIX^e siècle en profitant du déclin des genres traditionnels, de la peinture d'histoire et de la peinture religieuse.

Les peintres de l'Ecole de Fontainebleau amorcent cette dynamique.

Les peintres réalistes de l'école de Barbizon, puis les peintres impressionnistes consacrent au paysage une grande partie de leur énergie. Dans cette confrontation avec la nature, ils ont vu le moyen d'éprouver leur conception particulière de la couleur. A ces peintres, on doit notamment la pratique du plein air, à savoir l'idée de produire le tableau *in situ*, directement sur le motif afin de capter le paysage et sa lumière au plus juste, dans ses nuances et ses variations. Eugène Boudin l'avait d'ailleurs fait précocement sur les côtes normandes et bretonnes. Le plein air est d'autant plus envisageable que le tube de couleur permet une pratique plus libre, plus aisée. L'artiste peut dorénavant éviter la tâche longue et fastidieuse qui consistait à broyer et mélanger les pigments. Pour autant, la pratique du plein air est relative. Elle fut sans doute fréquente à proximité de l'atelier et plus rare à distance. Par ailleurs, elle se limite souvent aux études.

Dans un premier temps, la peinture de paysage a ignoré le littoral, la mer. Ce sont là deux domaines inquiétants, encore peu fréquentés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Il existe certes quelques exceptions avec les marinistes hollandais et les scènes pré-romantiques de naufrage. L'attrait du littoral et ses représentations débute véritablement au XIX^e siècle. La mode des bains de mer, l'essor des premières stations balnéaires en Normandie y sont sans doute pour quelque chose. Courbet et Monet lui donnent ses lettres de noblesse avec le thème de la vague et la représentation des falaises d'Etretat. En littérature, Prosper Mérimée avec *La Mer* et Victor Hugo avec *Les Travailleurs de la mer* (1866) contribuent à renforcer cette fascination naissante. Par leur démarche encyclopédique et poétique, les deux auteurs évoquent tout à la fois les hommes, la flore et la faune du littoral et composent un paysage qui participe du pittoresque et du sublime.

Au gré de ses pérégrinations, Moret a représenté de nombreux sites du littoral breton. Certains sont nettement identifiables comme les paysages des avens, de Doëlan, du Merrien ou les falaises de l'île de Groix. Sur l'île de Groix, il adopte des points de vue similaires à ceux de Monet quelques années auparavant. On note aussi, comme chez Monet, Mauffra et Cottet quelques scènes de tempête. Il est vrai que la mécanique des vagues soulevées par le vent renouvelle le genre, à l'exemple de l'œuvre intitulée, *Ile de Groix, paysage côtier* (1893). Toujours comme Monet et Gauguin, Moret tente aussi quelques paysages par temps de neige. Moret a beaucoup fréquenté les îles bretonnes où il a régulièrement séjourné et, à la différence de ses devanciers, il explore les rivages d'Ouessant.



La Pointe du Perne - Ouessant, 1902
Huile sur toile, 60.5 x 92 cm
Collection particulière
© Jean-Michel Rousvoal photos

B- Les défis du paysage

Les paysages de Moret sont ici présentés selon la progression suivante :

- Pont-Aven, Le Pouldu, la découverte du synthétisme.
- 1895 : Durand-Ruel, le marchand des impressionnistes.
- Rivages.
- Heures et des saisons
- Une découverte tardive, l'œuvre graphique.

Dans le cadre de cette approche thématique, les œuvres sont présentées de manière chronologique. La présentation de l'œuvre est associée à sa fortune critique. Aux côtés des œuvres les cimaises sont rythmées par des extraits de textes, compte rendu des salons, de certains critiques comme Roger Marx ou Gustave Geoffroy.

L'exposition permet de distinguer les paysages suivants :

- Estran à marée basse : 2
- Pleine mer : 2
- Rivages sauvages : 22
- Côtiers et humanisés : 8
- Marines (paysages avec bateaux) : 8
- Champêtre : 3
- Avec scène de genre : 1
- Avec hameau : 5
- Tempête : 2
- Avec activités humaines : 10
- Sous la neige : 4
- Citadin : 1

On doit y ajouter 3 portraits.

Henry Moret a régulièrement exposé au salon de la Société des Artistes français, au salon de la Société des Arts de Seine et Oise, au Salon des Indépendants, au Salon d'Automne, au Salon de Libre esthétique, à la galerie Le Barc de Bouteville et chez Durand-Ruel.



La Rivière de Merrien, Finistère, 1910
Huile sur toile
Collection particulière
© Jean-Michel Rousvoal photos

Les paysages de Moret sont un motif inépuisable, qui présente quatre défis plastiques et une dimension poétique :

1/ La représentation de la mer

La mer est un élément mobile par excellence, un mouvement sans cesse renouvelé, dont la lumière, en constante métamorphose, met l'artiste au défi de la représentation. Il doit être capable d'en restituer la substance, d'en rendre la fluidité, les éclats et de faire apparaître dans cette masse informe les lois naturelles d'une force organisée. Il s'agit d'observer la nature au plus près et les artistes, sans le savoir, ont dressé une typologie de la vague : la vague montante, la vague roulante, la vague frappante, la vague retombante, etc.

2/ La représentation du ciel

Comme la mer, le ciel est constamment changeant. Au XIX^e siècle, on le représente d'autant mieux que la science météorologique, relativement récente, est dorénavant capable d'en expliquer les dynamiques et de nommer les éléments, les nuages qui le constituent. Les peintres hollandais et anglais ont les premiers montré une belle sensibilité atmosphérique dont s'est inspiré Eugène Boudin. Les impressionnistes et Moret s'inscrivent dans cette continuité.

3/ La représentation de l'élément minéral, de la falaise

La représentation de la falaise, de l'abrupt rocheux est une constante dans la peinture de paysage. La peinture de Courbet comme celle de Monet offre de magnifiques exemples. Bien avant eux, Mantegna comme Botticelli ont réalisé dans ce domaine, à l'arrière-plan de leur peinture religieuse, des morceaux de peinture époustouflants et exemplaires. C'est tout à la fois le profil et la forme de la falaise qui fascinent mais aussi sa nature : la pierre qui la constitue est colorée, délicatement veinée. Enfin, selon la surface, lisse ou granuleuse, elle est un piège à lumière réfléchissant. Même si la démarche de Moret est naturaliste, on peut considérer que la falaise porte, consciemment ou inconsciemment, une dimension symbolique : elle est le support d'une rêverie minérale, poétique et métaphysique, de ce qui fut et de ce qui sera après l'homme. Dans *Les îles bretonnes, une image en construction*, Karine Salomé rappelle que les peintres ont participé à la patrimonialisation de certains sites naturels en distinguant la dimension architecturale de certains amas rocheux. Cela vaut assurément pour Moret qui fit le tour des îles bretonnes. Par la même occasion, les peintres réhabilitent les îles qui avaient la réputation d'être habitées par des populations rudes et sauvages.

4/ La représentation de l'estran

Le paysage à marée-basse qui dévoile une étendue de sable ou un platier rocheux est rare chez Moret. Dans une approche naturaliste l'artiste a préféré évoquer la confrontation de la mer et de la falaise. La représentation de l'estran qui donne au paysage une allure curieuse et surprenante a fasciné les artistes soucieux de distinguer l'étrangeté de la nature.

La figure humaine est peu présente dans les paysages d'Henry Moret. Elle se limite au silhouettage de quelques personnages : pêcheurs, promeneurs, goémoniers, gardiens de troupeaux. On aperçoit aussi dans le lointain quelques maisons ou quelques voiles qui se profilent à l'horizon ou en contrebas de la falaise. Tous ces éléments servent prioritairement la cause du paysage, précisent l'échelle, permettent d'en saisir l'ampleur.

Pour ces paysages, Henry Moret a souvent répété trois types de composition :

- 1/ la disposition frontale et horizontale de l'espace et de ses éléments en deux parties inégales : 2/3 de terre et 1/3 de ciel.
- 2/ Le partage de l'espace en deux parties égales selon une ligne oblique, celle du rivage avec d'un côté la terre, de l'autre la mer et le ciel.
- 3/ Une composition hybride où les diagonales du rivage du premier plan et de l'étendue d'eau de l'aven sont arrêtées par l'horizontale de la rive opposée et du ciel.



Temps brumeux, barques de pêche 1908
Huile sur toile, 38 x 55 cm
Collection particulière
© Photo François Doury

VII- Paul Durand-Ruel (1831-1922)



Vue de l'une des salles de l'exposition Moret de mars 1959, Paris, Galerie Durand-Ruel
Photographie, 1959
Archives Durand-Ruel
© Durand-Ruel & Cie

Paul Durand-Ruel est l'un des plus grands marchands d'art du XIX^e siècle. Il a appris son métier auprès de son père qui, tenant à l'origine un magasin de papeterie, y avait ajouté des fournitures pour artistes puis s'était mis à vendre des tableaux.

Dans ses *Mémoires*, Paul Durand-Ruel donne un tour plus romanesque à son histoire. C'est à l'Exposition universelle de 1855, ébloui par les trente-cinq Delacroix exposés, qu'il aurait découvert sa vocation de promouvoir les artistes vivants. Il soutient d'abord Delacroix, Corot, Rousseau, Millet, Courbet. Convaincu par le génie de Delacroix, il achète entre 1868 et 1883 plus de cent soixante de ses œuvres, dont *La Mort de Sardanapale* enlevée pour 96 000 francs lors d'une vente aux enchères.

En 1865, il prend la direction de la galerie paternelle et l'installe rue Laffitte, au cœur du marché de l'art parisien, surnommée « la rue des tableaux ». Pressentant le désastre de 1870 et l'écoulement du 2nd Empire, Durand-Ruel prend les devants et déménage sa collection de tableaux à Londres où il ouvre une galerie en décembre 1870.

Durand-Ruel est un marchand découvreur car il osa faire le pari de l'impressionnisme en défendant précocement le travail de Manet et de Monet. Par la suite, il promut également Renoir, Sisley, Pissarro. Ce fut un pari risqué et plusieurs fois il frôla la faillite d'autant qu'il n'aimait guère les exercices comptables. Pierre Assouline rappelle qu'il avait dénommé son livre de comptes le « brouillard ». En 1882, il est victime du krach de l'Union Générale et contraint de vendre à bas prix son stock d'œuvres. Il se remet à flot en s'associant à des marchands américains pour organiser des expositions impressionnistes aux Etats-Unis. Il y montre plus de 300 tableaux !

Durand-Ruel a profondément modifié le métier de galeriste. On lui doit de nouvelles pratiques :

- 1/ La constitution d'un réseau de galeries à l'échelle internationale.
- 2/ Le rapprochement du monde de l'art de la finance.
- 3/ La promotion du travail des artistes par la voix de la presse.
- 4/ La promotion du travail des artistes par les grands noms de la littérature.
- 5/ L'organisation d'expositions individuelles et collectives.
- 6/ Le versement d'une pension mensuelle aux artistes en échange de l'acquisition de tableaux.
- 7/ Le versement d'une rétribution en échange du privilège de la première visite.
- 8/ Le soutien aux artistes pour maintenir la cote.
- 9/ L'achat de l'atelier, de ce qu'il contient, au décès de l'artiste.

L'essor de Durand-Ruel est simultanément au développement du marché de l'art après 1880. Sous l'effet de la 1^{re} et de la 2^{de} révolution industrielle, l'économie se libéralise et les galeries se multiplient car l'accès à la culture se démocratise, du moins les classes moyennes expriment le souhait d'y accéder. Par ailleurs, l'Etat a décidé de se désengager de l'organisation du Salon, source perpétuelle de conflits. La voie est libre, ouverte aux initiatives privées des marchands d'art.

Il va de soi que l'intérêt de Durand-Ruel pour Moret fut pour ce dernier une aubaine. Elle lui assura une manne, une aisance financière jusqu'au terme de sa carrière. Tout au long de cette longue collaboration, la galerie lui acheta 650 tableaux, soit une moyenne de 35 par an. Selon André Cariou qui rapporte les propos d'Achille Chatenet, beau-fils de Moret, Durand-Ruel contraignit la production de l'artiste et lui demanda de produire « une taille vendable pour des appartements parisiens », des choses agréables, des marines bien gentilles.

VIII- Lexique autour de la synthèse et de l'impressionnisme



Bretonnes sur la côte, 1894
Huile sur toile
Collection particulière
© Bernard Galéron

Synthétisme

APLAT : Couleur soutenue appliquée d'une manière unie sur toute une surface, le plus souvent limitée par des contours précis au-delà desquels on trouve d'autres couleurs également en aplat ; le contour qui les sépare étant souvent cerné d'un trait continu plus ou moins large. L'aplat excluant toute modulation de teinte et de luminosité, exclut aussi toute idée d'évoquer un relief et de faire « tourner le motif ». Aussi suppose-t-il toujours, dans le figuratif, une stylisation très poussée. Il est aussi éminemment décoratif du fait qu'il respecte et met en valeur la surface sur laquelle il est appliqué. Certaines techniques, l'émail cloisonné, le vitrail, les applications de tissu ou les découpages de papiers colorés, la marqueterie, les incrustations, exigent l'aplat qui caractérise leur style.

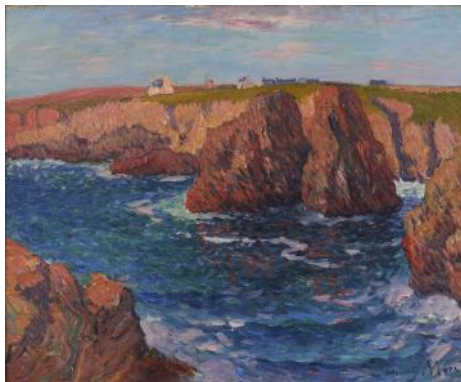
CERNE : Trait foncé qui accuse le contour d'une forme. Le cerne se pratiquait traditionnellement sur les peintures murales. Il fut redécouvert par les artistes contemporains et notamment par l'École de Pont-Aven. Pour ces derniers, on parle plus volontiers de cloisonnisme. Cette façon de faire, qui découpe la forme dans l'espace comme à l'emporte-pièce, contraste fortement avec le principe dominateur dans l'art européen du XVI^e au XIX^e siècle qui tend à fondre la forme dans l'espace sans la styliser.

CLOISONNISME : Technique picturale consistant à rendre une image en formes simplifiées et cernées. Cette technique peut donner à l'image l'aspect d'un vitrail car les formes et les couleurs y sont strictement séparées par un cerne. Il en résulte un espace cloisonné.

JAPONISME : Terme utilisé dans le dernier quart du XX^e siècle pour désigner la mode, alors croissante, des estampes, recueil de motifs décoratifs et objets d'art japonais. Ce terme désigne aussi l'influence qu'exerça l'esthétique japonaise sur certains artistes de l'École de Pont-Aven et des Nabis. Des artistes japonais, ils retinrent les compositions hardies, la stylisation élégante des formes, le caractère décoratif des courbes, les teintes plates et vives, et l'absence de perspective. Un artiste manifestement influencé par l'art oriental est familièrement qualifié de « japonard ».

SYMBOLISME : mouvement littéraire et poétique qui se développe en France à la fin du XIX^e siècle autour de différentes personnalités dont Moréas, Verlaine et Mallarmé. En réaction contre le naturalisme, les symbolistes prônent une poétique nouvelle où l'artiste suggère le mystère des apparences sensibles et se laisse porter par son imaginaire ou guider par la rêverie. Les écrivains et les poètes symbolistes apprécièrent l'œuvre de Gauguin et celles des peintres de Pont-Aven. Ils goûtèrent particulièrement la stylisation des formes et le refus de considérer la peinture comme une simple reproduction de la réalité.

SYNTHÉTISME : A l'origine, ce terme désignait la volonté des artistes symbolistes de définir une forme qui soit une synthèse de ce que l'artiste observe et de l'idée qu'il s'en fait. En fait la forme était conçue comme la représentation d'une idée. Puis, ce terme a plus simplement désigné l'une des caractéristiques essentielles du style des artistes de Pont-Aven : un dessin simplifié et stylisé.



Belle-Ile, vers 1898
Huile sur toile
Collection particulière
© Bernard Galéron

Impressionnisme

EMPATEMENT : épaisseur de la couche picturale. Les empâtements sont légers ou profonds selon que le peintre charge plus ou moins la toile.

FACTURE : le terme de facture, emprunté au latin *factura*, désigne la manière dont est faite une œuvre, la façon dont sont rassemblés les différents moyens techniques. On parle ainsi couramment de la facture d'un tableau. Elle se caractérise par l'épaisseur de la pâte, la répartition des empâtements, et l'orientation de la touche.

INSTANT (POURSUITE DE L') : les impressionnistes ont l'ambition de noter l'instant fugitif. En pratiquant le plein air, ils veulent rendre les modifications atmosphériques par le biais d'une technique adaptée, une touche fragmentée, et une palette claire.

LUMIERE : le souci de restituer la lumière est inséparable de la pratique de plein air. Avec les impressionnistes elle est une priorité, le sujet même de certaines œuvres.

LOI DES COMPLEMENTAIRES : en vertu de ce principe, chaque couleur tend à colorer de sa complémentaire l'espace environnant ; il en résulte que l'ombre d'un objet se teinte toujours légèrement de la complémentaire de la couleur de l'objet : ainsi un objet rouge verra son ombre se colorer de vert.

LOI DU CONTRASTE SIMULTANE : deux complémentaires -vert et rouge par exemple- s'exaltent et deviennent plus intenses lorsqu'elles sont juxtaposées.

MELANGE OPTIQUE : les couleurs ne sont pas mélangées sur la toile mais juxtaposées d'une manière serrée - du bleu et du jaune - et c'est l'œil qui reconstitue la couleur désirée, en l'occurrence du vert.

MODERNITE : désigne une façon de peindre qui rompt avec la tradition académique. C'est le cas des impressionnistes qui ont renoncé à la peinture d'histoire ou à la peinture religieuse et qui utilisent une technique audacieuse, une touche en bâtonnets, et le *non finito*, aux antipodes de la peinture lisse et bien léchée prônée par la tradition académique. Par ailleurs, ce terme se rapporte au sujet, à la scène représentée qui évoque le monde contemporain.

NATURALISME : en matière d'art ou de littérature, souci de reproduire aussi fidèlement que possible la réalité, sans tricherie, sans artifice. Le terme est alors à peu près synonyme de réalisme.

NON FINITO : Expression italienne reçue en français et désignant dans les arts plastiques ce qui n'est pas figolé et ne donne pas le sentiment d'être fini. C'est l'une des critiques les plus courantes adressée aux œuvres impressionnistes dont l'aspect inachevé, grossier tranchait avec la surface lisse, « bien léchée » des peintures académiques. Le non fini sert la cause d'une saisie spontanée, sensible du réel.

PLEIN AIR : réaliser l'œuvre *in situ*, hors de l'atelier. On dit aussi peindre sur le motif.

SERIE : la série est née de la volonté de vouloir capter la réalité d'un modèle - paysage ou monument - sous toutes ses facettes, sans cesse changeantes, à divers moments de la journée, matin ou soir, et sous divers éclairages, par temps d'orage ou par grand soleil. Sisley et Guillaumin exécutèrent eux aussi des séries, tout comme Pissarro, qui suivit cette logique dans ses vues de Paris.

Cependant, ce fut Monet qui s'illustra particulièrement dans ce domaine, en explorant toutes les possibilités de la représentation picturale : *Meules* (1891), *Peupliers* (1890-1892), *La Cathédrale de Rouen* (1893) ainsi que des vues de Londres, de Norvège et de Venise. L'aboutissement génial de ces séries n'est autre que *Les Nymphéas*.

TONALITE : couleur dominante

TON : degré de luminosité d'une couleur

TOUCHE : Manière de poser et de travailler la pâte sur un support au moyen d'un pinceau.

L'artiste dispose la matière picturale de manière personnelle. On reconnaît la touche d'un artiste à sa direction, régulière ou contrariée, à son relief ou son degré d'empâtement, à sa superficie.

L'épaisseur des pâtes de la peinture à l'huile se prête au modelage par le pinceau ou par la brosse. L'artiste étend les couleurs par "touches", et l'ensemble des touches constitue la "facture".

La touche présente des caractères "physiques" variés. Elle peut s'apprécier en fonction des trois éléments suivants :

1/ l'épaisseur de la pâte. Quand la couche picturale présente une certaine épaisseur on parle d'empâtement. Celui-ci peut être mince, épais, homogène, inégal, régulier ou non.

2/ l'orientation générale (unique ou variée).

3/ l'aspect (rugueux, grumeleux, lisse ou glacé).

La touche peut jouer un rôle esthétique et expressif de première importance ; on peut la comparer au style d'un écrivain. Elle est la marque de l'individu (l'expert est capable de reconnaître un Renoir ou un Cézanne sur 2 cm² de toile) ou d'une "école". Pour les artistes qui la rendent manifeste, on peut distinguer :

La touche morcelée tirée : le pinceau pose des touches espacées laissant percevoir le dessous. Cette touche peut être mince (Rembrandt) ou large (Van Gogh).

La touche morcelée posée : plutôt courte, elle se compose de petites surfaces triangulaires (ex : Monet *Régates à Argenteuil*).

La touche morcelée piquetée : elle évoque l'aspect de la mosaïque. Elle fut systématiquement employée par les peintres du "mélange optique".

La touche en virgule : c'est une touche intermédiaire entre les deux précédentes.

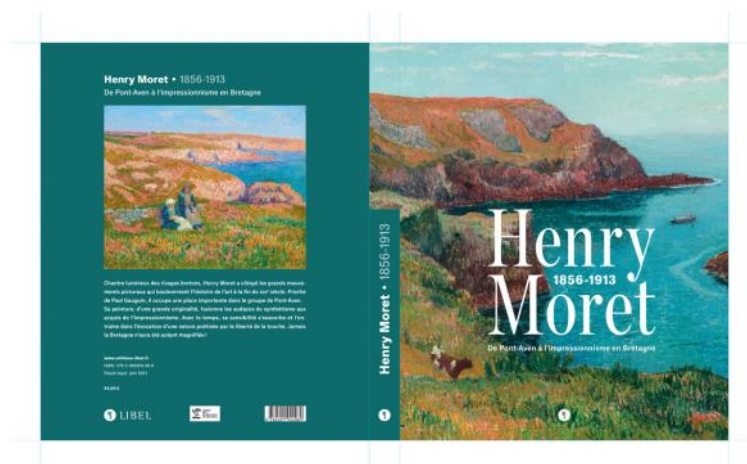
La touche fondue : aux techniques précédentes elle ajoute un léger mouvement de brouillage.

La touche tressée : elle suggère un entrecroisement.

La liste ci-dessus n'est pas exhaustive. Selon le peintre, il est possible de qualifier la touche avec un terme approprié : touche mouchetée, touche rompue, etc.

VALEUR : degré d'intensité du ton

IX- Bibliographie



- Catalogue de l'exposition « Henry Moret, de Pont-Aven à l'impressionnisme en Bretagne, Editions Libel, 2021
- Pierre Assouline, *Grâces lui soient rendues. Paul Durand-Ruel, le marchand des impressionnistes*, Plon, 2002
- Jean-Jacques Breton, *Les 100 mots de l'impressionnisme*, P.U.F., 2019
- André Cariou, *Henry Moret, un paysagiste de l'Ecole de Pont-Aven*, MBA Quimper, 1998
- André Cariou, *L'aventure de Pont-Aven et Gauguin*, Skira, 2003
- Denise Delouche, *Les peintres de la Bretagne*, Palantines, 2011
- Jean-Yves Rolland, Marie-Bénédicte Baranger, *Henry Moret*, Editions Palantines, 2002
- Maurice Sérullaz, *L'impressionnisme*, P.U.F., 1961
- Wladysława Jaworska, *Gauguin et l'Ecole de Pont-Aven*, Ides et Calendes, 1971

X- Propositions pédagogiques

A/ Pour le 1^{er} degré

Le livret-jeux de l'exposition est distribué aux élèves en visite libre ou guidée. Le livret-jeux est complété au crayon à papier, partiellement au cours de la visite ou remis en fin de visite pour un travail complémentaire au retour en classe.



Pour compléter la découverte de l'exposition par des jeux, empruntez à l'accueil **la mallette du peintre**. Une valisette, six enveloppes : retrouvez un tableau ou une section de l'exposition puis décachetez.

- Le jeu n°1 "**Fausse**" consiste à retrouver 5 différences sur une reproduction dans le style de l'Ecole de Pont-Aven.
- Le jeu n°2 "**Touché / coulé**" met au défi votre œil de lynx pour replacer le plus vite possible des détails à la touche impressionniste sur un plateau reproduisant un tableau.
- Le jeu n°3 "**Haut en couleurs**" teste votre reconnaissance des couleurs rutilantes de Moret : voyez-vous un jaune poussin ou un bleu turquoise sur cette œuvre ? Placez la couleur sur la palette. 30 nuances sont à disposition.
- Le jeu n°4 vous conduit en section "rivages". Identifiez dans une "**mosaïque marine**" 9 détails caractéristiques des sujets préférés de Moret sur les tableaux environnants : maisonnette, chemin, lumière, vague...
- Le jeu n°5 "**Quizz météo version cocotte**" se déroule dans la section "Heures et saisons". 8 questions portent sur les tableaux accrochés. Attention, qui a faux a un gage !
- Le jeu n°6 "**Oh mon bateau oh oh**" clôt la partie en comptant sur votre veine artistique. Dessinez et racontez votre exposition sur une carte postale encore vierge.

B/ Pour le 2nd degré

1/ Parcourir la Bretagne

La carrière d'Henry Moret, ses pérégrinations à travers la Bretagne sont l'occasion de rappeler que depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, beaucoup d'artistes ont sillonné les routes de la péninsule à la recherche de sujets pittoresques, soucieux de se confronter à la beauté sauvage de la nature. D'Isabey à Boudin en passant par Corot, on peut retracer, notamment grâce aux travaux de Denise Delouche, les itinéraires de chacun de ces artistes en exploitant le fonds permanent du musée.

2/ La peinture de paysage au musée

La production d'Henry Moret peut s'insérer dans une histoire plus large, celle de la peinture de paysage. A partir des collections du musée il est possible de retracer l'histoire du genre et son évolution.

3/ Les marchands d'art

Les liens d'Henry Moret et de Paul Durand-Ruel permettent d'évoquer la figure du marchand d'art. C'est un éclairage pertinent, au regard notamment du programme d'histoire des arts de 1^{re} qui évoque les questions des lieux de culture, du marché et de la valeur de l'art. C'est aussi l'opportunité de susciter une autre visite, au musée de Pont-Aven qui propose une exposition autour de Jean Puy et d'Ambroise Vollard. Cette étude sera l'occasion d'associer les professeurs de SES à la visite de l'exposition. Le marché de l'art est un marché qui ne répond pas seulement aux lois de l'offre et de la demande. Il est singulier car il comporte des risques particuliers (dégradation des œuvres, authenticité des œuvres, spéculation, fluctuation des cotes, dévalorisation des stocks, etc.) et considère des notions subjectives comme la valeur symbolique des biens culturels. De nombreux livres ont été publiés sur le sujet ces dernières années.

4/ L'Ecole de Pont-Aven au musée

Le parcours d'Henry Moret donne naturellement l'occasion d'évoquer l'Ecole de Pont-Aven. La salle du 1^{er} étage servira de point d'appui au propos. Mais la singularité de la démonstration tient ici paradoxalement au fait qu'Henry Moret a su résister au tropisme de Gauguin et de Bernard, rester lui-même et définir une voie qui lui convenait.

5/ L'impressionnisme au musée

La manière de Moret offre la possibilité d'une visite autour de la technique impressionniste avec l'idée d'en expliquer précisément les principes : touche, facture, théorie du mélange optique, loi des complémentaires, etc. Le défi sera ici de s'en tenir à une approche strictement formelle et plastique.

XI- Informations pratiques

Modalités de réservation

Les visites peuvent être libres ou menées par un guide-conférencier agréé en français, anglais, allemand, italien ou breton.

Toute réservation de visite, libre ou guidée, est obligatoire :

- Sur place, à l'accueil du musée
- Par téléphone : 02 98 95 45 20 - taper 2 (accueil)
- Par mail : fabienne.ruellan@quimper.bzh

En raison de la crise sanitaire, le musée accueille deux groupes maximum par demi-journée dans la collection et/ou l'exposition, en visite libre ou guidée, sur réservation. Le départ de visite peut avoir lieu à la même heure si les groupes sont arrivés par le même transport. Sinon, 30 minutes de décalage est imposé afin d'éviter un brassage à la billetterie.

La procédure de réservation est la suivante :

Vous convenez avec le musée d'une date, d'un horaire, d'un mode de visite (libre ou guidée), du niveau scolaire, de l'effectif du groupe et de ses accompagnateurs.

- En cas de visite guidée,

Le musée fait parvenir cette demande à la Maison du patrimoine en charge de l'attribution des visites aux guides.

La Maison du patrimoine vous envoie ultérieurement une confirmation de visite par mail.

Le musée vous contacte si la visite ne peut être assurée par un guide (cas rare).

- En cas de visite libre, le musée vous envoie directement une confirmation de visite par email.

L'équipe des guides est constituée de : Catia Galéron, Anne Hamonic, Pascal Le Boëdec, Thierry Le Sergent, Annaïck Loisel et Rachel Sarrue.

Délai de réservation

Dans le cadre du label « ville d'art et d'histoire », les guides-conférenciers dépendent de la Maison du patrimoine. Ils animent les visites du patrimoine quimpérois et interviennent au musée des beaux-arts ainsi qu'au musée départemental breton. Il est donc préférable de réserver le plus tôt possible votre visite !

Jours et heures d'ouverture pour les scolaires

Le musée est ouvert tous les jours sauf le mardi de 9h30 à 12h et de 14h à 17h30 ou 18h selon les saisons. Juillet : tous les jours de 10h à 18h.



Tarifs des visites scolaires (à compter du 01/09/2021)

Ecole maternelle ou primaire	Visite libre	Visite guidée (1h)	Forfait 3 visites guidées
Quimper Bretagne Occidentale	Gratuit	Forfait 26 € / classe	52 € (3 ^e visite gratuite)
Hors Quimper Bretagne Occidentale	Gratuit	Forfait 46 € / classe	92 € (3 ^e visite gratuite)

Collège / lycée / ens. supérieur	Visite libre	Visite guidée (1h30 dans la collection / 1h dans l'exposition)
Adhérent au passeport pour l'art (Forfait année scolaire : 140 €)	Gratuit	Forfait 26 € / classe
Non adhérent au passeport pour l'art	Forfait 26 € / classe (entrée au musée)	Forfait 72 € / classe (entrée + commentaire)

Les forfaits s'appliquent à la classe accueillie dans son ensemble ; les accompagnateurs du groupe entrent gratuitement.

Le **passeport pour l'art** concerne les établissements scolaires de l'enseignement secondaire et supérieur. Il offre au cours de l'année scolaire à tous les élèves, enseignants et personnels des établissements adhérents l'accès libre aux expositions temporaires et collections du musée. Les CDI reçoivent les catalogues et les programmes d'activités édités.

Gratuité pour l'enseignant uniquement dans le cadre de la préparation d'une visite, d'une rencontre avec le service éducatif ou d'une visite avec une classe.
Le pass'Education n'est pas accepté car le musée est municipal.

Le **règlement** peut se faire sur place le jour de la visite. Le mode de règlement est au choix : chèque (à l'ordre de régie recettes entrées MBA), espèces, carte bancaire. Une facture acquittée vous sera délivrée immédiatement.

Si vous souhaitez régler par virement administratif, vous recevrez ultérieurement un ordre de paiement émis par le Trésorier principal municipal de Quimper.

Le musée n'accepte ni acompte ni règlement antérieur à la date de l'activité réservée.
Merci de prévenir au plus tôt toute annulation, faute de quoi la visite sera facturée.

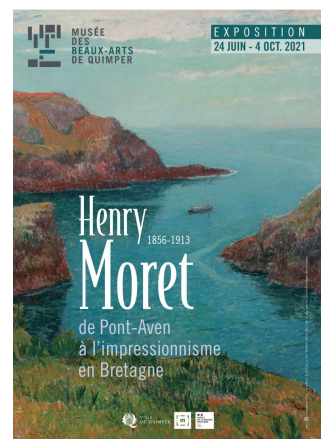
Préparer une sortie au musée

Contactez la médiatrice culturelle fabienne.ruellan@quimper.bzh, 02 98 95 95 24

Rencontrez le professeur conseiller-relais du 2nd degré Yvon Le Bras sur rdv.

Documentation en ligne

La page « enseignant » du site internet du musée www.mbaq.fr propose un ensemble de documents édités par le service éducatif : guide du service éducatif, listing du matériel pédagogique du musée, livrets-jeux téléchargeables, dossiers pédagogiques, etc. qui composent une ressource accessible pour préparer une sortie au musée.



musée des beaux-arts Quimper

40 place Saint-Corentin 29 000 Quimper | Tél. 02 98 95 45 20 | musee@quimper.bzh | www.mbaq.fr [f mbaofficial](https://www.facebook.com/mbaofficial) [@mbaofficial](https://twitter.com/mbaofficial) [@mbaofficial](https://www.instagram.com/mbaofficial)

Dossier réalisé par :

- Yvon Le Bras, conseiller-relais (DAAC)