

Exposition temporaire
Meijer de Haan, le maître caché
8 juillet-11 octobre 2010



Meijer de Haan
Maternité, 1889
Huile sur toile, 72 x 59,5 cm
Collection particulière

Dossier pour les enseignants

Service éducatif
Musée des beaux-arts de Quimper

Sommaire

Introduction	3
Biographie	4
<u>L'évolution stylistique de Meijer de Haan</u>	
D'un peintre influencé par la tradition de la peinture hollandaise...	6
Le portrait	7
Le paysage	7
La nature morte	8
La scène de genre	8
... à un peintre de l'Ecole de Pont-Aven	9
<u>Focus</u>	
Le Pouldu et Marie Henry	11
Les ateliers de Meijer de Haan	12
Le genre de la nature morte, formes et historique	13
Le travail côte à côte (le paysage)	15
Pistes pédagogiques	17

Introduction

Meijer de Haan, un artiste méconnu de l'Ecole de Pont-Aven

Cette exposition a pour ambition de faire découvrir la vie et l'œuvre de Meijer de Haan, peintre surtout connu aujourd'hui par les portraits que son ami Paul Gauguin a laissés de lui et par la place singulière qu'il a occupée dans l'histoire de l'Ecole de Pont-Aven. Meijer de Haan est associé depuis un demi-siècle à toutes les expositions et publications relatives à l'Ecole de Pont-Aven. Mais il demeure jusqu'à aujourd'hui peu connu, à un point tel qu'on l'appelait encore récemment à tort Jacob Meijer de Haan. On ne s'était guère interrogé sur les années de formation, sur les œuvres et sur la carrière de celui qui arrive à Pont-Aven âgé de 37 ans.

Un peintre hollandais confirmé dans son pays

Lorsque Meijer arrive en France, il a derrière lui tout un passé de peintre professionnel, renommé dans son pays, disposant dans sa ville natale d'un grand atelier où il reçoit des élèves et exposant au Salon parisien. Il est spécialisé dans les scènes de la vie des Juifs et voue une admiration aux peintres du siècle d'or et à Rembrandt.

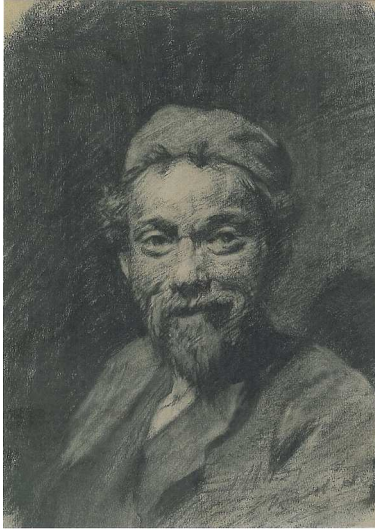
Un style traditionnel bouleversé par le travail aux côtés de Gauguin au Pouldu

Contrairement aux autres peintres comme Emile Bernard, Paul Sérusier ou Jan Verkade qui sont beaucoup plus jeunes, De Haan est proche de Paul Gauguin par l'âge, - seulement quatre années les séparent-, et à la différence des autres peintres, De Haan passe plus de huit mois en 1889-1890 en compagnie de Gauguin dans un village isolé au bord de la mer, Le Pouldu. Ce séjour exceptionnel lui permet de nouer des relations profondes avec celui qu'il considère comme un maître. «Aller peindre en impressionniste », comme le conseillait Théo Van Gogh, voulait dire à la fois abandonner le travail en atelier et aller peindre sur le motif, renoncer aux scènes de genre et s'inspirer des estampes japonaises, autant de démarches qui caractérisent la fin du XIXe siècle.

La première rétrospective Meijer de Haan

L'initiative du musée historique juif d'Amsterdam relayée par le musée d'Orsay et celui de Quimper de consacrer une exposition à ce peintre permet pour la première fois d'apprécier la production académique de Meijer de Haan en Hollande, ses relations avec les artistes modernes à Paris et la rupture brutale avec les années antérieures lors de son arrivée à Paris puis de son séjour en Bretagne au côté de Gauguin.

Biographie



Meijer de Haan
Autoportrait au chapeau de boulanger,
vers 1880-1882
Fusain sur papier
Collection particulière
(Non présenté dans l'exposition)

14 avril 1852
Naissance à Amsterdam.

1867 - 1875
Suit des cours de peinture et fréquente l'Académie des beaux-arts à Amsterdam.

1879
Première participation au Salon de Paris.

Vers 1884
Des élèves étudient dans son atelier.

1888
Son grand tableau d'histoire, *Uriël Acosta*, aujourd'hui disparu, est présenté à Amsterdam et suscite une controverse.

1^{er} août 1888
Arrivée à Paris. De Haan reçoit 300 francs de ses frères tous les mois, probablement jusqu'à l'automne 1890.

28 octobre 1888
S'installe jusqu'à début avril 1889 chez Theo Van Gogh, le frère du peintre. Rencontre Camille Pissarro et Paul Gauguin. Admire les œuvres de Vincent Van Gogh. Essaie de louer une chambre dans l'atelier de Pissarro.

Début avril 1889
Encouragé par Gauguin, part pour Pont-Aven.

Fin juin 1889
De retour à Paris, admire des œuvres de Gauguin, Bernard et Anquetin exposées au Café Volpini à l'Exposition universelle.

Août 1889
Au Pouldu avec Gauguin arrivé en juin. Ils logent à l'hôtel Destais.

Début septembre 1889
Sans ressources, Gauguin repart vivre à crédit à la pension Gloanec à Pont-Aven.

Octobre 1889
Retour de Gauguin au Pouldu. De Haan le retrouve à la Buvette de la Plage de Marie Henry, où ils prennent leurs repas. Ils partagent un atelier dans la villa de Mauduit au Pouldu avec Gauguin. De Haan soutient Gauguin financièrement pendant quelques mois.

Fin 1889
Ils abandonnent l'atelier de la villa de Mauduit et s'installent chez Marie Henry. Liaison entre De Haan et Marie Henry. Début de la décoration de la salle à manger de l'auberge.

Janvier 1890
De Haan envisage de créer un atelier avec Gauguin et Vincent Van Gogh à Anvers.

Février-juin 1890

Après le départ de Gauguin à Paris début février, reste seul au Pouldu.

Début juin 1890

Gauguin est de retour au Pouldu.

Été 1890

Projet de départ pour Tahiti avec Gauguin.

Octobre 1890

Quitte Le Pouldu pour Paris. A laissé à Marie Henry plusieurs dizaines de tableaux. S'installe un temps dans un hôtel rue Delambre où Gauguin le rejoint en novembre.

Mars 1891

Renonce à accompagner Gauguin à Tahiti et reste à Paris quelques mois à Paris. A la fin de l'année, se rend à Bad Wildungen en Allemagne pour se soigner. A abandonné la peinture.

9 juin 1891

Naissance au Pouldu d'Ida, fille de De Haan et de Marie Henry.

1892

Février, de retour aux Pays-Bas à Amsterdam, puis en juillet à Hattem. De plus en plus malade, effectue plusieurs séjours à Bad Wildungen pour se soigner.

23 octobre 1895

Meurt à Amsterdam.



Meijer de Haan
Autoportrait en costume breton, 1889
Huile sur toile, 74 x 54 cm
Collection particulière

La peinture hollandaise du 17^e siècle : le siècle d'or



Meijer de Haan
Nature morte, homard et citron, 1872
Huile sur toile, 72 x 75 cm
Collection Ronald et Brigitte Osborne, Etats-Unis

En 1579, les sept provinces du nord, à majorité protestante, se fédèrent pour s'émanciper de la tutelle de Philippe II. Elles mènent une guerre contre l'Espagne pour maintenir cette indépendance qui leur est reconnue par le traité de Munster en 1648. A partir de 1806, la création du Royaume de Hollande en faveur de Louis Bonaparte officialise le nom de Hollande (du nom d'une des sept provinces) qui va peu à peu s'imposer.

La peinture du siècle d'or hollandais (17^e siècle) se caractérise par une extrême spécialisation des ateliers. Les artistes se consacrent à un genre précis, comme le portrait ou le paysage. Dans leurs ateliers, les peintres d'histoire, c'est-à-dire de scènes bibliques, mythologiques ou historiques, devaient satisfaire à de nombreuses exigences. Ils devaient en effet maîtriser toutes les techniques et pouvoir tout peindre : des natures mortes, des paysages, des intérieurs, des personnages et des animaux. Ils devaient également connaître les sources littéraires et visuelles de toutes les histoires représentées.

A cette époque, Amsterdam est un véritable eldorado pour tous les artistes de talent. Enrichie par le commerce, la ville compte de très nombreux clients potentiels. La décision de Rembrandt de quitter Leyde pour venir s'installer à Amsterdam représente l'étape la plus importante de sa carrière.

Au carrefour de l'art européen, l'art hollandais réalise une synthèse du naturalisme flamand et du traitement de la lumière observée à Rome à la suite du Caravage. La réussite matérielle de la société protestante favorise un art mesuré qui se plaît dans la description de la vie quotidienne : portraits, scènes de genre et paysages.

La société du 19^e siècle de Meijer de Haan se reconnaîtra dans ces valeurs qui vont fonder les grandes formes de l'art de l'âge industriel : le portrait d'Ingres à Picasso ou le paysage de Barbizon à Pont-Aven en passant par l'impressionnisme.

Le portrait

Le développement de la conscience de soi et la prospérité de la bourgeoisie se traduisent par un essor considérable du portrait peint. En général, les artistes donnent de leur modèle une image qui les flatte. La variété des types de portraits (individuels, en couple, mortuaire ou de corporation) évoquent toutefois la diversité de la société. L'évocation du luxe est souvent tempérée par une réflexion morale sur la vanité de l'existence humaine. Vêtements noirs et fonds neutres sont traités avec virtuosité dans le rendu des matières. Les visages et les mains sont peints avec un grand souci de réalisme.



Adriaen Hanneman (1604 -1671)
Portrait de Nicolaes van der Haer, 1661
Portrait de Dana van Vrijberghe, 1661
Huile sur toile, 81.5 x 65.5 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
1^{er} étage, salle 5

Le paysage

L'art hollandais du paysage trouve ses racines en Flandre où les paysages imaginaires formaient le décor de scènes bibliques ou mythologiques. L'émigration vers le nord des paysagistes flamands a contribué au développement du paysage en un genre indépendant.

A partir de 1630, les paysages se caractérisent par leur sobriété. Les peintres placent l'horizon beaucoup plus bas, laissant la majeure partie du tableau occupée par des ciels nuageux. La navigation hollandaise vit son siècle d'or, les forces navales remportent de nombreux succès et le commerce connaît une prospérité sans précédent. Le sujet de « marine » s'impose par des commandes de l'Etat ou celles des commandants et des capitaines qui font réaliser de véritables « portraits » de navires. Dans les paysages de marine, sur mer calme ou déchaînée, les activités maritimes témoignent de la prospérité d'une nation, mais aussi de sa fragilité face à l'immensité de la création.



Reinier Nooms dit Zeeman (1623-1664)
Marine, 1650-1660
Huile sur bois, 54.5 x 71 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
1^{er} étage, salle 6



Cornelis De Heem I (1631-1695)
Verres, écrevisse et citron, 1661
Huile sur toile, 65.5 x 56 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
1^{er} étage, salle 5

La nature morte

La nature morte est un des genres picturaux les plus appréciés. Les peintres choisissent souvent un type particulier de composition, comme les « bouquets », ces natures mortes de fleurs, ou les « tables mises » et les déjeuners, rassemblant mets, vaisselle et verrerie. Dans la société protestante, la nature morte permet de traiter des sujets moraux ou spirituels de manière symbolique. L'accumulation des richesses, leur fragilité et leur caractère éphémère sont autant d'incitations à la réflexion sur la condition humaine et le salut.

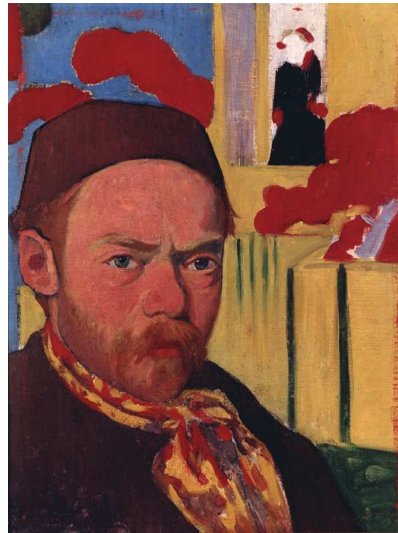


Jan Molenaer (1654- après 1684)
Buveuse et fumeur dans un cabaret ou Le Goût
Huile sur papier collé sur bois, 19 x 14 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
1^{er} étage, salle 5

La scène de genre

La scène de genre, que l'on peut rapprocher des tableaux issus de la tradition des Brueghel, décrit des scènes de la vie quotidienne des paysans, des marchands ou des bourgeois. Dans la tradition flamande, elle peut comporter une intention ironique qui se rapproche de la caricature, souvent à portée moralisatrice. Dans la plupart des cas, il s'agit principalement de décrire un quotidien qui témoigne d'une société ou d'un art de vivre. Les peintres rivalisent dans l'observation des scènes de la vie quotidienne, le traitement de la lumière, le rendu des matières. Le traitement plastique prend le pas sur la narration et explique en partie le succès de la peinture hollandaise au cours des siècles suivants.

L'évolution radicale du style de Meijer de Haan



Meijer de Haan
Autoportrait sur fonds japonisant, 1889-1890
Huile sur toile, 32,4 x 24,5 cm

Meijer de Haan est un peintre reconnu à Amsterdam, exposant au Salon et tenant un atelier fréquenté. Il peint dans un style académique, issu de la tradition hollandaise du 17^e siècle. Il adopte un style liché avec un rendu si détaillé que l'on ne voit plus la trace du pinceau.

De Haan change brutalement de style lors de son séjour en Bretagne aux côtés de Gauguin. Sa peinture évolue radicalement vers le synthétisme de l'Ecole de Pont-Aven. Il abandonne le travail en atelier pour aller peindre sur le motif. Il réalise de nombreuses études d'une scène avant de pouvoir la mémoriser les yeux fermés et de n'en rendre ainsi que l'essentiel.

Elaboré en 1887, le cloisonnisme consiste à simplifier et à séparer les formes du tableau par un cerne sombre comme dans un vitrail. Les surfaces sont peintes en aplats de couleurs unies, pures et violentes, éloignées de la réalité, qui contrastent avec des tons sourds et saturés. La ligne synthétise la forme et réduit les détails à la limite du décoratif.

Elaboré en 1888 par Emile Bernard et Paul Gauguin, le synthétisme substitue à l'observation du réel sa recreation par l'imaginaire. Le symbolisme exprime une idée par des formes compréhensibles pour tous. L'œuvre demeure le résultat de la subjectivité de l'artiste.

A cette manière nouvelle s'ajoute la vogue des estampes japonaises à la fin du 19^e siècle. Celles-ci renouvellent le langage plastique des peintres :

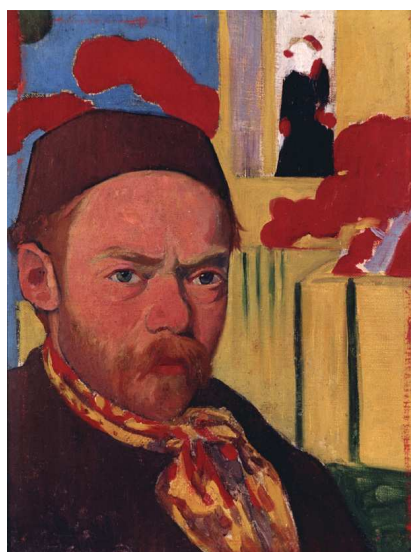
- cadrages insolites, décentrés. Rupture des limites du cadre qui coupe les formes et propose une composition ouverte vers l'extérieur.
- Absence de perspective, négation de la profondeur. L'espace s'échelonne en plans superposés et simplifiés.
- Abondance des lignes courbes, de motifs floraux et végétaux stylisés.
- Absence de modelé et d'ombre remplacé par l'opposition franche de teintes.

Une construction synthétique

- Abandon de la perspective traditionnelle
- Construction de l'espace par la juxtaposition de plans et de couleurs tranchées. Le second plan produit un « effet tapisserie ».
- Ambiguïté du plan bleu : s'agit-il d'un artifice spatial réaliste, une fenêtre qui ouvre sur l'extérieur ou un élément purement plastique, un aplat de couleur ?
- Axes majeurs de la composition: lignes verticales du modèle, plans colorés et traits verts, lignes horizontales de la jardinière, disposition oblique des formes rouges.
- Vision immédiate et presque frontale du sujet saisi en gros plan.

La couleur

- Au premier plan:
 - Couleurs sombres pour l'habillement.
 - Dégradation des couleurs, teintes intermédiaires et modelé pour l'évocation du visage.
- A l'arrière plan:
 - Choix de couleurs pures (rouge, jaune).
 - Disposition des couleurs par aplats monochromes.
 - Rythme chromatique qui facilite la circulation du regard du premier au second plan : rappel du rouge et du jaune dans le foulard, du noir et du rouge dans l'estampe japonaise et présence d'un bleu atténué, aux nuances parme et grise, au centre et à droite de la composition.



Le dessin

- Au premier plan :
 - Un cerne noir délimite le profil et l'habillement du modèle.
- A l'arrière plan :
 - Un cerne blanc, imprécis et irrégulier, délimite les formes rouges.
 - Le dessin disparaît au profit de la couleur.
 - Formes stylisées, abrégées.

Remarques diverses

- Mise en abîme : une image dans l'image.
- Référence à l'art de l'estampe.
- Etrangeté des formes rouges qui n'appellent pas immédiatement un référent. Ces formes abstraites sont l'affirmation de la valeur de la peinture en elle-même.
- Cet autoportrait doit être rapproché de *L'Autoportrait au halo et au serpent* (1889) de Gauguin.

Le Pouldu et Marie Henry



Meijer de Haan
Maternité, 1889
Huile sur toile, 72 x 59,5 cm

Le Pouldu est un village isolé, situé à l'embouchure de la Laïta, n'ayant accueilli qu'une vingtaine de peintres avant l'arrivée de Gauguin. C'est un hameau situé à quatre kilomètres du bourg de la commune de Clohars-Carnoët. L'endroit présente une grande diversité de paysages : l'océan, les plages, les falaises, les dunes et les champs. Le hameau n'est animé que par le seul passage des paysans, pêcheurs et goémoniers. L'endroit se trouve à l'écart des routes principales. Gauguin vient y trouver le calme pour créer et fuir ainsi les hordes de peintres logeant à Pont-Aven. Il convie Meijer de Haan. Ils louent dans un premier temps une villa qui possède un vaste atelier sous combles. Mais suite à des plaintes du voisinage, le propriétaire met fin au bail. Les deux peintres se réfugient à l'auberge de la plage tenue par Marie Henry.

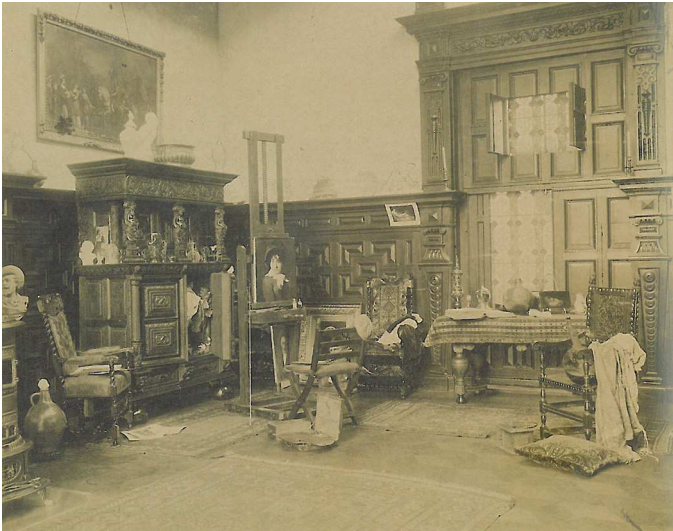
Orpheline à cinq ans, **Marie Henry** (Moëlan, 1859-Pierrefeu-sur-Var, 1945) est élevée au couvent des Ursulines à Quimperlé. Elle travaille à Quimperlé puis à Paris comme femme de chambre.

Avec ses économies, elle achète en 1886 un terrain au Pouldu, au bout de la route qui mène à la plage des Grands Sables. Elle y fait construire une buvette, d'abord fréquentée par les marins puis par les peintres attirés par sa beauté, qui lui valut le surnom de « Marie poupée ». Durant l'hiver 1889, Gauguin et De Haan décoorent la salle à manger de l'auberge.

Lorsque Gauguin part à Tahiti en 1891, il laisse en gage ses peintures contre une dette. Marie rencontre un nouveau compagnon qu'elle suit à Kerfany-les-Pins. Elle emporte alors tout ce qui peut être démonté de la Buvette. Lorsque Gauguin revient au Pouldu en 1894, Marie refuse de lui restituer ses œuvres car elle le tient responsable du départ de Meijer de Haan. A cette époque, Marie était mère célibataire : elle a deux filles dont la dernière est de De Haan sans qu'il ne le sache.

Gauguin engage un procès qu'il perd puisqu'il n'avait pas rédigé de reçu de dépôt provisoire des œuvres. Marie Henry s'établit en 1924 à Toulon. En 1945, sa maison est bombardée. De nombreuses œuvres en sa possession sont détruites. Marie décède de la suite de ses blessures.

Les ateliers de Meijer de Haan



Atelier de Meijer de Haan à Amsterdam

Deux photographies de l'atelier de Meijer de Haan à Amsterdam sont montrées dans l'exposition. Ces documents révèlent quelques aspects pratiques de la vie d'atelier. Ils témoignent également d'une certaine conception de la peinture car on y devine un aménagement, un décor qui rappelle quelque peu les intérieurs hollandais du XVII^e siècle. Ainsi, dans le cadre d'une pièce ample, décorée de boiseries et d'une cheminée monumentale, on distingue différents objets -sculpture, paravent, divan, tapis, poterie, chapeau- qui servent selon les circonstances à typer un personnage, à camper un décor. C'est là l'atelier d'un peintre installé, académique.

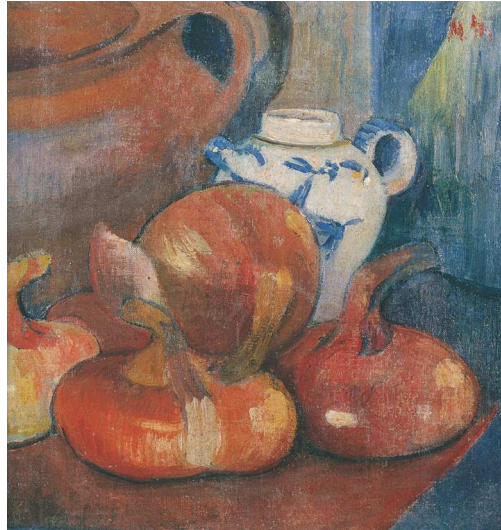
Le départ pour Paris et les voyages en Bretagne ont bien évidemment contraint Meijer de Haan à renoncer à ce confort. Le nomadisme impose de nouvelles conditions de travail. Le travail d'après nature, in situ, aux côtés de Gauguin impliquait d'œuvrer en partie hors de l'atelier.

Durant cette période, Meijer de Haan a donc dû se contenter d'un atelier plus sommaire. Au Pouldu, il travaille successivement à l'hôtel Destais, à la villa Mauduit et à la Buvette de la plage tenue par Marie Henry.

Durant leur séjour à la villa Mauduit, Meijer de Haan et Gauguin transforment les combles en atelier. *L'Autoportrait en costume breton* (1889) (reproduit page 5) montre à l'arrière-plan les larges baies vitrées de la villa.

En raison de plaintes du voisinage, les deux artistes quittent les lieux et s'installent à la Buvette de la plage. Les conditions climatiques de l'hiver, peu propices à un travail extérieur, incitent les peintres à investir la salle principale de l'auberge dont ils décorent les murs.

Le genre de la nature morte, formes et historique



Meijer de Haan
Nature morte au pichet et aux oignons, 1889-1890
Huile sur toile, 29,5 x 29,5 cm
Quimper, musée des beaux-arts
Dépôt du musée d'Orsay

Le terme de nature morte désigne la représentation peinte d'objets, de fleurs et de fruits, de légumes et de gibier ou de poisson. La juxtaposition de ces différents motifs et l'introduction d'éléments plus singuliers -une chandelle, un papillon- qui évoquent explicitement l'éphémère, établissent un genre particulier de nature morte : la vanité.

Les origines de la nature morte remontent à l'Antiquité. A l'époque de la Grèce antique, les « provisions de cuisine » des peintres Piraïkos et Zeuxis étaient, dit-on, fort appréciées. Les Romains se livrèrent aussi à cet exercice, dont il reste des fresques et des mosaïques à Herculaneum et Pompéi.

La pratique de la nature morte connaît une longue éclipse au Moyen-âge, puis réapparaît au XIV^e siècle dans la miniature flamande et un peu plus tardivement dans les marqueteries italiennes. La représentation des repas servis et décorés se multiplie dans la peinture religieuse du XV^e siècle notamment pour évoquer la Cène ou les Noces de Cana. On peut y ajouter les portraits d'orfèvres et de changeurs qui montrent volontiers des accumulations d'objets, révélateurs selon les œuvres d'une pensée ou d'une vision symbolique. Au XVI^e siècle, la nature morte constitue un genre à part entière et, bien que les académies en fassent un genre mineur, « *la peinture des choses mortes et sans mouvement* » connaît un essor remarquable jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.

La Hollande, en raison de la Réforme, développe particulièrement ce type de peinture. Vers 1620-1630, la représentation dominante est alors le « déjeuner monochrome » : un nombre restreint d'éléments rassemblés sous un éclairage diagonal est présenté dans une harmonie délicate de gris-brun ou de gris-vert. Cette manière cède progressivement le pas à des compositions plus colorées et à une grande richesse décorative.

En Espagne, la nature morte connaît une évolution presque similaire : on passe ainsi des compositions rigoureuses et austères de Zurbaran aux interprétations classiques, mais néanmoins adoucies, de Vélasquez.

En France, Lubin Baugin et Jean-Baptiste Chardin donnent à la nature morte ses lettres de noblesse.

Le genre décline au XIXe siècle. L'intérêt des peintres novateurs se porte en priorité sur le paysage ou le portrait. Le genre réapparaît à la fin de ce même siècle, à l'initiative de Cézanne, de Gauguin et de Van Gogh notamment. Ces artistes font de la nature morte un laboratoire formel : elle leur permet d'expérimenter une nouvelle conception de l'espace, d'apprécier les rapports de la forme et de son espace environnant, et de tenter de nouvelles synthèses, une saisie abrégative du réel. Les Cubistes et les Puristes poursuivront sur cette voie.

Le travail côte à côte



Meijer de Haan
La Vallée de Kerzellec, Le Pouldu, 1889
Huile sur toile, 58,5 x 71,7 cm
Collection particulière /Portland USA
Cliché Yves de Ramecourt



Paul Gauguin
La Vallée de Kerzellec, Le Pouldu, 1890
Huile sur toile, 73,3 x 92,4 cm
National Gallery of Art, Washington,
Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon

Ces deux peintures représentent plus qu'un paysage. En ponctuant l'exposition de Quimper, elles donnent à voir symboliquement le chemin de Gauguin et Meijer de Haan, côte à côte, en Bretagne. Plus qu'une relation d'apprenti ou d'élève face à un maître, l'association ou la confrontation de ces deux œuvres exprime le véritable esprit de compagnonnage, au sens propre et figuré, qui unissait les deux peintres.

Au Pouldu, les deux hommes sont installés pour plusieurs mois dans un lieu isolé et éloigné de Pont-Aven. Ils partagent une vie simple et un même atelier tout près de leur auberge. Ils disposent de beaucoup de temps pour échanger et explorer de nouvelles voies. Leur nouveau cadre de travail leur permet de nourrir une collaboration fructueuse, à la recherche commune de nouvelles orientations esthétiques. C'est au cours de cet automne 1889 que Meijer de Haan progresse le plus dans son apprentissage du synthétisme. Au cours de cette période, il réalise avec Gauguin le décor des murs de l'auberge de Marie Henry.

Si l'exercice de la nature morte traduit le mieux l'évolution très rapide de la peinture de Meijer de Haan et témoigne de la manière dont il assimile les idées de Gauguin, ses paysages, moins nombreux, attestent tout autant de son évolution esthétique et de sa poursuite du synthétisme (notamment avec *Paysage à l'arbre bleu*, une de ses œuvres les plus marquantes à ce titre).

Avec les deux peintures de *La Vallée de Kerzellec*, nous sommes invités :

- à comparer deux approches singulières et deux points de vue, ici légèrement décalés, sur un même paysage.
- à lire ces œuvres avec le langage plastique du synthétisme élaboré par Gauguin, considéré comme un des fondements de l'art moderne (voir plus haut p. 9-10 et le dossier du musée consacré à l'École de Pont-Aven).

En termes de notions, on relève :

- la construction synthétique du tableau, le cadrage et la représentation de l'espace en plans étagés.
- pour la couleur, la recherche d'harmonie et de contrastes audacieux ; le choix et l'emploi de couleurs pures (davantage traitées en aplats chez Gauguin avec ce rose au caractère exotique qu'affectionnait le peintre) ; le beau développement de la brume et des ombres en bleu chez Meijer de Haan qui fait circuler le regard comme par des chemins de traverse ; on note son attention et toute sa concentration sur la lumière du paysage.
- le dessin, rendu par la couleur, et, curieusement ici, sans que les deux peintres n'aient recours au cloisonnisme.

Pistes pédagogiques

En arts plastiques :

-A la recherche d'une filiation

Par le biais d'une visite dans la salle de peinture hollandaise du musée, on pourra rappeler la formation initiale de l'artiste, son inscription dans une tradition picturale.

-Meijer de Haan au Pouldu ou l'histoire d'une évolution radicale

L'un des intérêts de cette exposition est de mettre en évidence une évolution rapide et soudaine de la peinture de l'artiste. En l'espace de quelques mois, sous l'influence de Gauguin, sa manière se métamorphose. La comparaison des natures mortes met en évidence cette métamorphose. C'est l'occasion de préciser les aspects formels de l'Ecole de Pont-Aven.

-L'Ecole de Pont-Aven et l'aventure du Pouldu

L'itinéraire de Meijer de Haan permet d'évoquer l'histoire de l'Ecole de Pont-Aven. Il est possible d'insister plus particulièrement sur l'épisode du Pouldu en évoquant certains aspects de la vie quotidienne des artistes chez Marie Henry. On peut utiliser quelques extraits de la correspondance de Gauguin ou de Meijer de Haan ou éventuellement les témoignages de ceux qui croisèrent leur chemin en ce lieu (Gide, Verkade, Séguin).

Bibliographie :

- Jaworska Wladyslawa, *Gauguin et l'Ecole de Pont-Aven*, Ides et Calendes, 1971.
- Cariou André/Stevens MaryAnne/Terrasse Antoine, *L'aventure de Pont-Aven et Gauguin*, Skira 2003.

En arts plastiques, SVT, SES, français et histoire-géographie

-La nature morte, histoire d'un genre

En amont ou en aval de l'étude des natures mortes de Meijer de Haan, on retrace l'histoire du genre en considérant les collections permanentes du musée. Le parcours doit permettre de dégager l'évolution du genre et de dresser une typologie (natures mortes de fleurs, de fruits, de livres, d'instruments de musique, de marchés, de boucherie, de repas décorés ou de tables mises, natures mortes avec ou sans personnages, vanités, etc.).

En s'intéressant plus précisément aux compositions florales, on peut tenter une approche originale par le biais de la « tulipomania » du XVIIe siècle. La tulipe est alors une fleur nouvelle, venue d'Orient par le biais de Constantinople. La fleur est si recherchée qu'elle suscite une spéculation intense sur le bulbe de la tulipe : il se négociait sur les marchés d'Amsterdam pour un montant égal à vingt fois le salaire annuel d'un artisan spécialisé vers 1636. Simultanément, on vit se développer l'essor de la peinture florale. Il résulta de cette spéculation un « krach » en 1637 qui provoqua l'effondrement du marché.

Le professeur de sciences économiques et sociales pourra ainsi évoquer la « crise de la tulipe » ! Elle est considérée comme la première bulle spéculative de l'histoire de l'économie de l'Europe occidentale. Il existe sur le sujet de nombreux documents de synthèse qui apportent un éclairage inattendu sur l'histoire de la nature morte.

Le professeur de SVT pourra retracer l'histoire des premiers jardins botaniques et des premières collections florales liées aux grandes découvertes. Par cette double entrée on retrace ainsi quelques aspects de la nature morte.

Il est également possible pour le professeur de français, dans la continuité de l'étude de la Pléiade ou de la préciosité baroque, de s'intéresser à la dimension symbolique des représentations de fleurs, à leur sens caché. Les collections du musée offrent de nombreuses possibilités. La vanité se prête encore plus facilement à un travail interdisciplinaire entre le professeur de français et celui d'arts plastiques.

Bibliographie :

- Ebert-Schifferer Sybille, *Natures mortes*, Citadelles-Mazenot, 1999.
- Jollet Etienne, *La nature morte ou la place des choses*, Hazan, 2007.
- Tapié Alain, *Le sens caché des fleurs*, Adam Biro, 2000.

-Nature morte, « merveilles » et cabinet de curiosités

L'étude de la nature morte peut être rapprochée de l'essor des sciences naturelles aux XVIe et XVIIe siècles. Cette curiosité est liée à la découverte du Nouveau monde. Les explorateurs ramènent en Europe des plantes, des fleurs, des fruits ou des animaux qui suscitent l'émerveillement. La diversité de la nature, ses prodiges font l'objet de collections singulières : les cabinets de curiosité. Faute de disposer de l'objet lui-même, les collectionneurs pouvaient se satisfaire d'une représentation picturale. On peut ainsi considérer le tableau de Dirk Valkenburg, *Fruits du Surinam et Reptiles* (1706-1708). Préalablement, le professeur d'histoire aura donné quelques informations sur les voyages et les conquêtes des navigateurs du XVIe, sur la constitution des empires maritimes espagnols, anglais, néerlandais et le premier développement du commerce international.

Bibliographie :

- Mauriès Patrick, *Cabinets de curiosités*, Gallimard, 2002.
- Schnapper Antoine, *Le géant, la licorne, la tulipe*, Flammarion, 1988.

Liste des natures mortes régulièrement exposées dans les collections permanentes

Salle 5	
Osias II Beert (1622-1678) <i>Des fruits : prunes et framboises</i>	Nature morte de fruits
Anonyme, Ecole hollandaise du 17 ^e siècle <i>Des fruits</i>	Nature morte de fruits
Simon Verelst (1644-1721) <i>Bouquet de fleurs, vers 1700</i>	Nature morte de fleurs
Cornelis de Heem I (1631-1695) <i>Verres, écrevisse et citron, 1661</i>	Nature morte de fruits et vanité
Gillis Jacobsz van Hulsdonck (vers 1620/1625 - après 1668/1669) <i>Nature morte au citron et aux noix</i>	Nature morte de fruits et vanité
Elias van den Broeck (vers 1650-1708) <i>Nature morte au hareng, fin 17^e siècle</i>	Nature morte de fruits et vanité

<p>Justus van Huysum I (1659-1716) <i>Bouquet de fleurs dans un vase sur un socle en marbre, fin XVIIe siècle</i></p> <p>Otto Marseus van Schrieck <i>Chardons, écureuil, reptiles et insectes, vers 1660</i></p> <p>François Ryckkals (après 1600-1647) <i>Intérieur de cellier</i></p>	<p>Nature morte de fleurs et vanité</p> <p>Merveilles et prodige</p> <p>Nature morte de fruits et légumes dans une scène avec personnages</p>
<p>Salle 6</p> <p>Dirk Valkenburg (1675-1721) <i>Fruits du Surinam et reptiles, 1706-1708</i></p> <p>Gaspard Pieter Verbruggen II (1664-1730) <i>Une guirlande de fleurs, vers 1700</i></p> <p>Willem van Leen (1753-1825) <i>Un panier de fleurs, 1794</i></p>	<p>Merveilles et prodige</p> <p>Nature morte de fleurs</p> <p>Nature morte de fleurs</p>
<p>Salle 9</p> <p>Juan de Arellano (1614-1676) <i>Bouquet de fleurs, vers 1660-1670</i></p> <p>Angelo-Marie Crivelli (?-vers 1730) <i>Gibier observé par un chat-huant, vers 1690-1700</i></p> <p>Paolo Porpora (1617-1673) <i>Sous-bois avec roses, tortue, papillon et lézard, 1650-1660</i></p> <p>Paolo Porpora (1617-1673) <i>Sous-bois avec liserons, serpent, grenouilles et crabe, 1650-1660</i></p>	<p>Nature morte de fleurs</p> <p>Gibier</p> <p>Merveilles et prodige</p> <p>Merveilles et prodige</p>
<p>Salle 11</p> <p>Anonyme, Ecole française du XVIIe siècle <i>Fraises dans un saladier, non daté</i></p> <p>Anonyme, Ecole française du XVIIe-XVIIIe siècle <i>Fruits, grenade, figues et raisins</i></p> <p>Meiffren Conte (vers 1630-1705) <i>Aiguières, flute et coquillage, vers 1670-1680</i></p>	<p>Nature morte de fruits et vanité</p> <p>Nature morte de fruits</p> <p>Nature morte d'instruments de musique et vanité</p>

<p>Nicolas de Largillière (1656-1746) <i>Nature morte avec instrument de musique,</i> vers 1695-1700</p>	<p>Nature morte d'instruments de musique et objets</p>
<p>Salle 12</p> <p>Jean-Jacques Bachelier (1724-1806) <i>Un Vase avec des fleurs,</i> vers 1750-1755</p> <p>Jacques-Charles Oudry (1720-1778) <i>Gibier mort,</i> 1759</p> <p>Louis-Jean-François Lagrenée (1725-1806) <i>Esther et Assuérus,</i> vers 1775-1780</p>	<p>Nature morte de fleurs</p> <p>Gibier</p> <p>Nature morte de fruits dans une scène avec personnages</p>
<p>Salle 18</p> <p>Eugène Boudin (1824-1898) <i>Nature morte aux fruits,</i> vers 1856-1860</p> <p>Eugène Boudin (1824-1898) <i>Nature morte aux poireaux,</i> 1853-56</p>	<p>Nature morte de fruits</p> <p>Nature morte de fruits et légumes</p>
<p>Salle 21</p> <p>Meijer de Hann (1852-1895) <i>Nature morte, pichet et oignons,</i> vers 1889-1890</p> <p>Paul Sérusier (1864-1927) <i>Pommes sur fond bleu,</i> 1917</p> <p>Paul Sérusier (1864-1927) <i>Nature morte aux pommes,</i> ?</p> <p>Wladyslaw Slewinski (1854-1918) <i>Nature morte aux pommes et au verre d'eau,</i> vers 1904</p>	<p>Nature morte de fruits</p> <p>Nature morte de fruits</p> <p>Nature morte de fruits</p> <p>Nature morte de fruits</p>



Dirk Valkenburg (1675-1721)
Fruits du Surinam et reptiles, 1706-1708

-L'autoportrait

Les deux autoportraits de l'exposition sont l'occasion d'évoquer quelques aspects de l'histoire de ce genre, d'autant que les peintres de l'École de Pont-Aven se sont volontiers prêtés à cet exercice (Gauguin, Bernard). L'autoportrait, à sa manière, raconte le peintre et la peinture. Le professeur de français pourra aisément établir des liens avec un texte littéraire (Scarron, Montaigne, Diderot, Rousseau, Leiris...)

Bibliographie :

-Bonafox Pascal, *Les peintres et l'autoportrait*, Skira 1984.



Emile Bernard (1868-1941)
Portrait de l'artiste au turban jaune, 1894
 Musée des beaux-arts de Quimper
 © ADAGP, Paris 2010
 1er étage, salle 23

- **Le peintre et son atelier.** Les représentations, les photographies, les descriptions d'atelier peuvent être le point de départ d'une réflexion sur le travail de l'artiste et de son statut. L'atelier a beaucoup évolué au cours des siècles. S'il est assurément un lieu de travail collectif aux XVe, XVIe et XVIIe siècles, il devient plus volontiers le refuge solitaire de la création aux XIXe et XXe siècles. Il reste néanmoins un lieu attractif : les amis de l'artiste, souvent peintres eux-mêmes, s'y rendent volontiers pour discuter d'art, les collectionneurs le visitent dans l'espoir de trouver une toile, les critiques le fréquentent pour y approcher les secrets de la création. Nombreux sont les artistes qui ont représenté leur propre atelier : Boucher, Courbet, Seurat, Vuillard, Marquet, Matisse, Chagall, Hélion... Le sujet de l'atelier est donc fréquent. Ainsi, le professeur peut éventuellement sélectionner les tableaux qui ont une valeur de manifeste. Aux représentations picturales s'ajoutent à partir de la fin du XIXe siècle des photographies. On peut citer les photographies de Michel Sima sur les ateliers de Picasso, Matisse, Léger et Le Corbusier, celles de Jean-Luc Fournol et de Benjamin Auger sur l'atelier de Buffet, celles de Gérard Rondeau sur l'atelier de Rebeyrolle, et enfin celles de John Deakin, de Peater Lacy et de George Dyer sur l'atelier de Bacon. Ces photos d'atelier peuvent être rapprochées des témoignages de critiques notamment ceux de d'Henri-Pierre Roché, de Francis Ponge, d'Henri Descargues ou de Gérard de Cortanze. Aujourd'hui, beaucoup d'artistes, les vidéastes notamment, n'ont plus d'atelier ou se contentent d'un espace restreint. Inversement, certains artistes, à l'exemple de Jeff Koons, en ont fait de véritables entreprises de création : son atelier de Chelsea près de New-York regroupe une trentaine de collaborateurs et selon les productions une centaine d'assistants.

Bibliographie :

-Buffet Annabel/Lamy Jean-Claude, *Secrets d'atelier, Bernard Buffet*, Flammarion, 2004.

-Cappock Margarita, *Francis Bacon : l'atelier*, La Bibliothèque des Arts, 2005.

-Casanelli Roberto, *Ateliers de la Renaissance*, Desclée de Brouwer, 1998.

-Descargues Pierre, *L'art est vivant*, Ecriture, 2001.

-De Cortanze Gérard, *L'atelier intime*, Editions du Rocher, 2006.

-Gausson Frédéric, *Le peintre et son atelier*, Parisgramme, 2006.

-Ponge Francis, *L'atelier contemporain*, Gallimard, 1977.

-Roché Henri-Pierre, *Ecrits sur l'art*, André Dimanche Editeur, 1998.

-Rondeau Gérard, *Rebeyrolle ou le journal d'un peintre*, Ides et Calendes, 2000.

-Sima Michel, *Ateliers d'artistes*, Editions Snoeck, 2008.

Arts visuels 1^{er} et 2nd degrés

Pratiquer le paysage / Le paysage, genre historique et construction de l'espace

Deux points-clés ; trois entrées

Le paysage représenté : dessin, couleurs et lumière, plans et profondeur, perspective, cadrage, champ et hors champ

Le paysage comme réserve d'images, de matériaux et support d'intervention

DESSIN

○ Extraire le dessin ou les formes simplifiés d'un paysage à partir de photographies ou de reproductions d'œuvres.

Remplir le dessin sans colorier, uniquement en jouant sur la répétition de motifs graphiques (réalistes et tirés de l'observation d'un paysage ou inventés et tirés de son imagination).

○ Relever la découpe des plans d'un paysage préalablement simplifié par un dessin au calque. Recomposer le tableau en matérialisant ces plans par un « code » couleurs arbitraire ou personnel (par exemple, premier plan en rouge, second en vert, arrière-plan en bleu... ou en noir et blanc, par des nuances de gris et de noir) pour tendre vers une sorte d'abstraction de l'image.

○ A partir du dessin simplifié d'un paysage, cloisonné et laissé en blanc, inventer (et légendier) un code numéroté de couleurs simples, répartir ces numéros sur la représentation, à la manière d'un album en attente d'un coloriage. Laisser le tableau rempli de numéros, et l'œil tenter d'en retrouver les couleurs mentalement (en référence A. Warhol, *Joconde à faire soi-même*).

○ Dessiner de manière simplifiée un paysage de son choix. Doubler et redoubler chacun des contours pour amplifier l'effet de son dessin. Travailler à une variante de ce dessin en changeant de couleurs à chaque étape du redoublement de ses traits.

○ Reproduire le dessin d'un paysage aux contours simplifiés, accentués ou cernés sur une feuille transparente ou un calque. Superposer, coller ce transparent sur le dessin, en le déplaçant légèrement, de manière décalée. Renouveler l'opération avec un deuxième transparent, et disposer ces 3 tracés identiques en les décalant. Constater les effets.

○ A l'opposé du cerne et de la ligne claire, travailler au flou les contours d'un dessin (mine de plomb, fusain, craies...). Travailler à l'atmosphère d'un paysage. Fondre les plans ou les formes les unes aux autres par un fondu, frottage ou mouillage des contours (en référence le sfumato de Vinci...)

○ Brouiller une image de paysage réaliste (dessin ou photographie). Remplir et déborder un dessin de lignes superposées, embrouillées, répétées, et repassées.

COULEURS

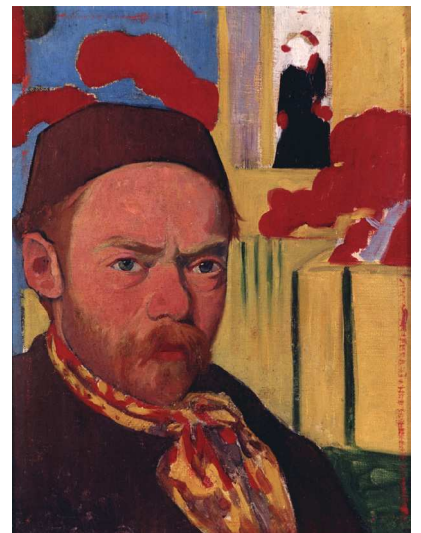
○ Extraire le dessin ou les formes simplifiés d'un paysage à partir de photographies ou de reproductions d'œuvres.

Faire jouer les contours accentués du dessin avec de la couleur : remplir avec des couleurs réalistes ou imaginaires (plans jaune, orange, ou bleu intense chez Maurice Denis, pré rouge de *La Vision du sermon* chez Gauguin).

- Prolonger un paysage par le dessin et la couleur, imaginer le hors champ d'une image de paysage.
- Changer les couleurs d'un paysage. Peindre directement sur une reproduction ou une photographie (si possible de grand format ou agrandie) déjà en couleurs ou reproduite en noir et blanc. Appliquer un procédé de peinture différent pour chaque image : pointillés, touches ou aplats. Constater les effets de ces trois procédés quand ils sont attribués à la même image reprise trois fois.
- Produire des taches de couleurs vives et franches. Utiliser ces taches de manière à représenter un paysage. Eventuellement les découper, les associer, les combiner, leur attribuer une couleur de fond, pour travailler à l'imaginaire d'un paysage.
- A rechercher, à discuter : la symbolique des couleurs dans un paysage ; symbolique subjective qu'on s'invente soi-même, celle attribuée par l'histoire des cultures, celle qui caractérise les peintres à travers l'histoire des arts.

VOLUME et ESPACE, PAYSAGE DÉPLACÉ

- Capturer, viser, cadrer un paysage.
- Considérer un paysage naturel ou urbain comme un tableau ou les éléments qui le composent comme des objets ou des sculptures disposés dans l'espace.
- Explorer un paysage : partir dans la ville ou le village à la chasse aux lignes, aux formes, aux couleurs, aux matériaux d'un paysage.
- Rechercher dans l'observation d'un cadrage ou d'un plan rapproché (vieux mur, sol, pierre, surface rocheuse, écorce...) un paysage imaginaire ; le reproduire (en référence un extrait des carnets de Léonard de Vinci).
- Introduire des formes cachées dans un paysage, travailler à un paysage anthropomorphe (visage-rocher, corps-arbre ou homme-paysage) ou à des « images doubles » en référence aux visions qui parcourent l'art, de la Renaissance à nos jours...
- Reproduire en trois dimensions les plans ou le décor d'un paysage (observé, dessiné, photographié ou représenté à travers une œuvre de peintre) et le mettre en scène et en boîte comme un petit théâtre (boîte à chaussure, boîte à "secrets").
- Composer un paysage en relief avec des papiers colorés ou installer un paysage dans l'espace avec des objets et des matériaux choisis pour leurs formes et leurs couleurs (paysages urbains, naturels ou anthropomorphes).
- Prolongements
Travailler à l'idée de paysage telle qu'elle est mise en jeu par l'art du XXème siècle, à travers le *land art*, et à l'idée de nature explorée par l'art moderne (directement dans la nature / avec des traces prélevées dans un paysage / avec des éléments constitutifs d'un paysage (arbres et forêts, pierres ou rochers, chemins, formes et tracés soulignés, ou surlignés dans la nature ou dans la ville / en faisant une intervention en relation avec un lieu ou un paysage spécifique).



Dossier réalisé par :

- Didier Frouin, conseiller pédagogique départemental en arts visuels, Inspection Académique du Finistère
didier.frouin@ac-rennes.fr
- Jean-Philippe Brumeaux, animateur du patrimoine
- Yvon Le Bras, conseiller-relais (DAAC)
Yvon.Le-Bras@ac-rennes.fr
- Fabienne Ruellan, médiatrice culturelle, musée des beaux-arts
fabienne.ruellan@mairie-quimper.fr