



Exposition temporaire
Paul Gauguin, *La Vision du sermon*
L'invention du synthétisme

Dossier pour les enseignants

Musée des beaux-arts de Quimper
6 mars - 1er juin 2009



Sommaire

Introduction.....	3
Biographies abrégées :	
Paul Gauguin	4
Emile Bernard.....	5
Une nouvelle façon de peindre :	
La construction de l'espace.....	6
La composition et le cadrage.....	7
Le cloisonnisme.....	8
La couleur	9
Les sources de <i>La Vision du sermon</i> :	
La lutte de Jacob avec l'ange : un sujet biblique.....	10
La citation.....	11
La lutte bretonne.....	12
Rêve et réalité.....	13
Pistes pédagogiques	
En arts visuels.....	14
En histoire des arts.....	17
Lexique.....	21

Introduction

Le musée des beaux-arts de Quimper bénéficie du prêt exceptionnel de *La Vision du sermon* de Paul Gauguin, appartenant à la National Gallery of Scotland à Édimbourg. Il s'agit de la première présentation de cette œuvre en Bretagne depuis sa création en 1888.

Le chef-d'œuvre de la période bretonne de Gauguin est considéré comme l'œuvre fondatrice du synthétisme, première étape dans la genèse de l'art moderne. Cette première peinture à thème religieux de Gauguin marque une césure dans son œuvre. Il tourne délibérément le dos à l'impressionnisme et adopte un parti pris antinaturaliste et symboliste, une conception globale de la peinture.

La présentation de ce tableau est prétexte au rassemblement de quelques œuvres permettant d'explicitier l'invention du synthétisme de 1886 à 1888, en particulier les parts qui reviennent à Paul Gauguin et Émile Bernard : des toiles impressionnistes et pointillistes de 1886, des céramiques et un éventail de Gauguin de 1887, des peintures « cloisonnistes » de Bernard de la même année, une suite de toiles des deux peintres illustrant le travail de 1888. La peinture de Bernard, *Pardon à Pont-Aven*, considérée comme le « pendant » de *La Vision du sermon*, est exposée pour la première fois en France à proximité de l'œuvre de Gauguin.

Des citations, extraites des lettres échangées entre Bernard, Gauguin, les frères Théo et Vincent Van Gogh et Schuffenecker, permettent de suivre l'entreprise.

Des estampes d'Hiroshige, d'Hokusai et de Kōrin Gafu montrent l'influence de l'art du Japon sur les peintres.

A titre de comparaison, le thème des spectateurs assistant à un combat de lutte bretonne est illustré par trois œuvres.

L'exposition prend fin par la présentation d'une peinture de Vincent Van Gogh reprenant la composition du *Pardon à Pont-Aven* de Bernard que Gauguin lui a apportée à Arles. Le peintre hollandais est marqué par le synthétisme tout comme une nouvelle génération de peintres.

Les vingt-neuf œuvres rassemblées proviennent de quatorze musées et de trois collections privées de quatre pays.

Une page importante de l'histoire de l'art s'est donc écrite en Bretagne, à Pont-Aven. Pas à pas, au fil d'un dialogue passionné entre Paul Gauguin, grand connaisseur de l'histoire de la peinture et théoricien chevronné, et Emile Bernard, jeune artiste prêt à toutes les audaces, une nouvelle façon de peindre et d'envisager la peinture est née.

L'exposition permet de suivre ce dialogue, cette réflexion autour des moyens et des buts de la peinture, qui allait aboutir à la création d'un des tableaux les plus importants dans la genèse de l'art moderne.



Autoportrait, 1885
Kimbell art museum, Fort Worth, Texas
© Tous droits réservés

Biographie de Paul Gauguin (1848-1903)

1848—7 juin, naissance à Paris de Paul Gauguin.

1876— expose pour la première fois au Salon. Il cesse ses fonctions d'agent de change pour se consacrer à la peinture.

1879—participe à la quatrième exposition des impressionnistes.

1886—Participe à la dernière exposition des impressionnistes.

Début juillet, premier séjour à Pont-Aven.

Vers le 15 août, rencontre Emile Bernard à l'auberge Gloanec.

Le 13 octobre, retour à Paris.

À l'automne, fréquente l'atelier de céramique d'Ernest Chaplet.

1887— Le 10 avril, embarque à Saint-Nazaire pour Panama puis pour la Martinique.

Vers le 13 novembre, retour à Paris.

1888—Fin janvier ou début février, deuxième séjour à Pont-Aven.

Le 15 août, peint *Nature morte*, *Fête Gloanec* pour la fête de Marie-Jeanne Gloanec.

Début septembre, commence *La Vision du sermon*.

Le 25-27 septembre, écrit à Vincent Van Gogh qu'il vient de terminer *La Vision du sermon*.

Avant le 21 octobre, sous sa dictée, Paul Sérusier peint *Le Talisman*. Celui-ci le montre, de retour à Paris, à ses camarades de l'académie Julian dont Bonnard, Denis et Ranson, qui formeront avec lui le groupe des Nabis.

Le 21 octobre, quitte Pont-Aven pour rejoindre Vincent Van Gogh à Arles. Il emporte avec lui *Pardon à Pont-Aven* que Van Gogh va copier.

1889—Juin, Bernard et Gauguin exposent au café Volpini en marge de l'Exposition universelle à Paris, exposition qui contribuera à faire connaître le synthétisme.

Mai-février : troisième séjour à Pont-Aven.

Départ pour le Pouldu. Loge à la buvette de la plage tenue par Marie Henry.

1890—Juin-novembre, quatrième séjour en Bretagne.

1891—Premier séjour à Tahiti. Se brouille avec Emile Bernard.

1894—Avril-novembre, dernier séjour au Pouldu et à Pont-Aven

1895—Départ définitif pour l'Océanie. Va à Tahiti.

1901—S'établit aux Marquises.

1903—8 mai, mort de Paul Gauguin.



Henri de Toulouse-Lautrec
Portrait d'Emile Bernard, 1885
The Tate Gallery, London
© Tous droits réservés

Biographie d'Emile Bernard (1868-1941)

1868 - 28 avril, naissance à Lille d'Émile Bernard.

1884 - Entre à l'Académie Fernand Cormon.

1886

Est exclu de chez Cormon et décide de travailler sur le motif. Il entreprend alors le 6 avril de faire le tour de la Bretagne à pied.

Fin juillet, rencontre à Concarneau Claude-Émile Schuffenecker qui l'incite à aller voir Gauguin à Pont-Aven.

Vers le 15 août, rencontre Gauguin à l'auberge Gloanec.

Le 28 septembre, poursuit son voyage puis, à son retour à Paris, fréquente Vincent Van Gogh et Louis Anquetin.

1887

Le 12 mars, rend visite avec Anquetin à Paul Signac. Ils décident de renoncer à la technique divisionniste. Avec Van Gogh, à Asnières, ils inventent le cloisonnisme.

Le 7 août, après avoir séjourné deux mois à Saint-Briac, se rend à Pont-Aven dans l'espoir de revoir Gauguin, mais celui-ci est absent.

À l'automne, voit les toiles de la Martinique de Gauguin chez le père Tanguy.

1888

Le 23 avril, se rend à Saint-Briac. Il peint de grandes fresques religieuses.

Début août, muni d'une recommandation de Vincent Van Gogh, il rejoint Gauguin à Pont-Aven.

Le 16 septembre, assiste au grand pardon de Pont-Aven puis il peint *Pardon à Pont-Aven*.

Début novembre, retour à Paris.

1889—Juin, Bernard et Gauguin exposent au café Volpini en marge de l'Exposition universelle à Paris, exposition qui contribuera à faire connaître le synthétisme.

1891—Se brouille avec Gauguin.

1893—S'installe au Caire pendant quelques années.

1907— Retour à Pont-Aven.

1941—16 avril, mort d'Emile Bernard.

La construction de l'espace



Paul Gauguin
Les Lavandières à Pont-Aven, 1886
Huile sur toile, H. 71 - L. 90
Paris, musée d'Orsay
© RMN, Musée d'Orsay © Hervé Lewandowski



Émile Bernard
Pardon à Pont-Aven
(ou *Les Bretonnes dans la prairie verte*), 1888
Huile sur toile, H. 74- L. 92
Collection particulière
© Tous droits réservés
© Adagp, Paris 2009

L'histoire de la peinture occidentale est aussi celle de la construction de l'espace. Les artistes, notamment italiens et flamands, par des voies différentes, se sont ingénies à donner l'illusion de la profondeur. A partir du XV^e siècle, dans le contexte de l'humanisme, la redécouverte de la géométrie euclidienne a permis aux artistes italiens de définir la perspective linéaire. Il s'agit d'un procédé qui donne sur une surface plane l'impression de la profondeur par un jeu de lignes convergeant vers un point unique, dénommé point de fuite. Pour Alberti, la perspective était plus simplement la figuration du monde visible. Au fil des décennies, la maîtrise de cette technique est devenue essentielle pour les peintres. Ils étaient notamment appréciés selon leur capacité à disposer d'une manière convaincante les différents éléments de leur composition dans l'espace. Cette compétence est mise en valeur jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Au-delà de cette période, la restitution de la profondeur n'est plus une priorité. Manet fut l'un des premiers à suggérer un espace moins lié à la réalité. Gauguin et les autres peintres de Pont-Aven rompent définitivement avec l'espace illusionniste. Les œuvres montrent une tendance à la planéité et la peinture ne cherche plus à restituer la profondeur. L'opposition des couleurs et des plans contribue à construire un espace dégagé de l'illusionnisme.

La composition et le cadrage



Émile Bernard
Étude de Bretonnes, 1888
Huile sur toile, H. 81 - L. 54,5
Paris, musée d'Orsay, en dépôt à
Quimper, musée des beaux-arts
© Musée des beaux-arts de Quimper
© Adagp, Paris 2009



Paul Gauguin
Paysage de la Martinique, 1887
Eventail
Aquarelle et gouache sur papier, H. 19,7 - L. 42,2
Londres, The Fan Museum
© The Fan Museum, LDFAN 2000.01

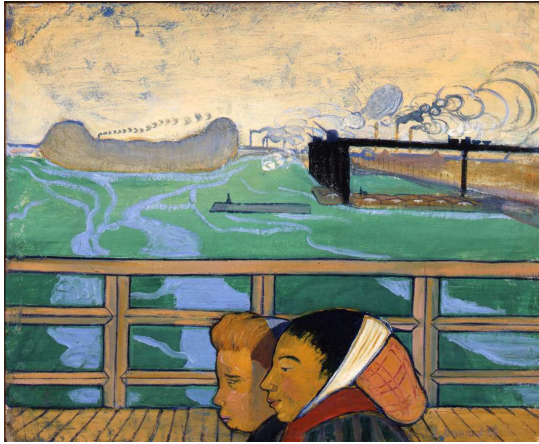
« *La mémoire ne retient pas tout, mais ce qui frappe l'esprit. [...] En peignant de mémoire j'avais l'avantage d'abolir l'inutile complication des formes et des tons... Il restait un schéma du spectacle regardé.* » Emile Bernard

« *S'attaquer aux plus fortes abstractions, faire tout ce qui était défendu, et reconstruire plus ou moins heureusement, sans crainte d'exagération, avec exagération même.* » Paul Gauguin

Avec ces deux tableaux, c'est un nouveau mode de représentation et de construction de l'espace qui est à l'œuvre. Dans *Étude de Bretonnes*, l'étagement des plans du tableau suggère la profondeur. Cette composition resserrée, à étages, est renforcée par un effet de cadrage particulièrement original. En coupant ses figures, l'artiste ouvre d'une certaine manière l'espace de son tableau sur quatre côtés, et donne une importance remarquable au « hors champ » de son cadrage. Emile Bernard coupe au premier plan les bustes des deux femmes. Ces personnages sont imposants au regard de la succession des plans que forment la prairie et la ronde des danseuses. Cet étagement se termine par l'infime ouverture d'un ciel placé en biais dans l'angle supérieur. Plus tard, au cours du XXe siècle, la hardiesse de cette composition et de ce cadrage se retrouveront dans la photographie.

Avec *Paysage de la Martinique*, Gauguin exploite la contrainte que représente le choix d'un objet singulier, l'éventail, comme support de sa peinture. La forme panoramique de l'éventail offre une dynamique de composition et de cadrage intéressante et innovante pour l'artiste. Ce choix d'un format particulier témoigne chez Gauguin, comme chez Degas, d'une fascination pour l'art oriental. La peinture sur éventail, considérée comme un art majeur par les Chinois et les Japonais, relève de la calligraphie. Elle incite les artistes européens à reconsidérer les relations entre la peinture et l'art décoratif ou le tableau et l'objet. Ces recherches formelles révolutionnent petit à petit les notions de cadrage et de composition et amorcent le mouvement vers l'abstraction.

Le cloisonnisme



Émile Bernard
Deux Femmes sur la passerelle d'Asnières
(ou *Vue du pont d'Asnières*), 1887
Huile sur toile, H. 38 - L. 46,5
Brest Métropole Océane, musée des beaux-arts
© Musée des Beaux-arts de Brest Métropole océane
© Adagp, Paris 2009



Vincent Van Gogh (1853-1890)
Bretonnes dans la prairie verte, 1888
Aquarelle et mine de plomb sur papier, H. 48,5 - L. 62
Milan, Civica Galleria d'Arte Moderna
© Commune de Milan, tous droits réservés

« *Formes et couleurs devaient simples dans une égale unité.* » Emile Bernard

« *Je suis tout à fait d'accord avec vous sur le peu d'importance que l'exactitude apporte en art. L'art est une abstraction.* » Lettre de Paul Gauguin à Vincent Van Gogh

Les artistes de Pont-Aven, souvent de formation classique, ont pratiqué régulièrement le dessin : leurs carnets d'études contiennent de nombreux motifs pittoresques pris sur le vif (coiffes, costumes, etc.).

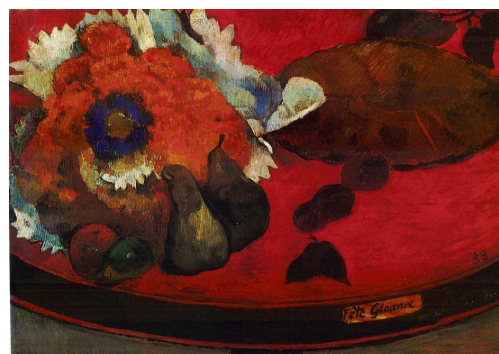
Dans leurs peintures, le trait ou le dessin a cette singularité de se mettre au « service » de la couleur, comme dans les émaux et les vitraux par exemple. La ligne tend à simplifier et à séparer les formes colorées du tableau par un cerne. Les peintres utilisent davantage les couleurs pures, les couleurs fortes, pour peindre des surfaces en aplat comme cloisonnées à l'intérieur du cerne. On nomme cette technique, ou ce style, le cloisonnisme.

Ce nouveau langage plastique est à mettre en correspondance avec la vogue des estampes japonaises. Dans ces estampes, les artistes de l'École de Pont-Aven apprécient la simplification et la stylisation des formes, l'abondance des lignes courbes, leur caractère décoratif, ainsi que l'inscription de formes irrégulières, de motifs stylisés et une absence de modelé remplacé par l'opposition franche de teintes plates et vives. Aujourd'hui, la bande dessinée, et plus précisément les mangas, ont repris certains des codes de l'estampe traditionnelle japonaise.

La couleur



Émile Bernard
Août, verger à Pont-Aven, 1886
Huile sur bois, H. 52 - L. 52
Quimper, musée des beaux-arts
© Musée des beaux-arts de Quimper
© Adagp, Paris 2009



Paul Gauguin
Nature morte fête Gloanec, 1888
Huile sur toile, H. 38 - L. 53
Orléans, musée des beaux-arts
© Musée des beaux-arts, Orléans

Agé de 18 ans, Emile Bernard séjourne à Pont-Aven l'été 1886. Il peint suivant la technique pointilliste qu'il a pu apprécier en 1884 après la présentation par Georges Seurat de la « Baignade à Asnières » au Salon des Indépendants. En réaction contre l'impressionnisme, l'objectif des néo-impressionnistes était de se détacher du caractère personnel et déstructurant de la touche et de trouver une méthode scientifique pour traduire la lumière à partir de la couleur. La décomposition systématique de la couleur en points et taches leur valut le nom de « divisionnistes » ou de « pointillistes ». La multiplication des points impliquait la simplification des formes, une approche plus synthétique de la nature. Vite rejetée par Gauguin, cette nouvelle théorie incitait cependant les artistes à s'abstraire davantage du réel. En choisissant un format carré et en laissant le premier plan partiellement vide, Emile Bernard prend ses distances avec la tradition du paysage. Le choix des couleurs, bleu, orangé, qui s'éloigne de l'imitation de la nature, traduit la réflexion sur le cercle chromatique en associant une couleur à sa complémentaire.

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

« Qu'il y ait ou non des ombres bleues, peu importe : si un peintre voulait demain voir les ombres roses ou violettes, on n'aurait pas à lui en demander compte, pourvu que son œuvre fût harmonique et qu'elle donnât à penser. » Paul Gauguin

De ces « leçons » de peinture, on tirera quelques « mots-clés » à propos de la couleur : aplatissement, touche, simplicité, contraste, rythme, harmonie, liberté... D'une manière générale, pour ces peintres, le rythme, l'harmonie et la liberté de choix de la couleur sont plus importants que la copie du monde réel. L'artiste est libre de changer, d'inventer, de réorganiser lignes, formes, couleurs. Il joue aussi sur la capacité de la couleur à traduire ou à provoquer des sensations ou des émotions. Liberté et expressivité sont les préoccupations majeures. Dans la nature-morte que Gauguin offrit à Marie-Jeanne Gloanec, sa logeuse, le peintre représente une galette, des poires, et d'autres fruits ou pâtisseries, peu identifiables, disposées avec art sur une table ronde laquée de rouge. Il semble ainsi représenter des plaisirs de la bouche. Pourtant, ce bloc de rouge qui domine à l'arrière-plan du tableau témoigne de son désir d'exprimer avant tout son obsession ou son adoration pour une couleur. « J'adorais le rouge ; où trouver un vermillon parfait ? » disait-il. On peut également retrouver dans ce tableau les figures-silhouettes et les fonds rouges des estampes japonaises qu'il affectionnait.

La lutte de Jacob avec l'ange : un sujet biblique



Paul Gauguin
La Vision du sermon (détail), 1888
Huile sur toile, H. 73 - L. 93
Edimbourg, National Gallery of Scotland
© The National Gallery of Scotland, Edinburg

Texte de la Genèse (Traduction, Alliance Biblique universelle)

Jacob lutte avec Dieu

Au cours de la nuit, Jacob se leva, prit ses deux femmes, ses deux servantes et ses onze enfants. Il leur fit traverser le gué du Yabboq avec tout ce qu'il possédait. Il resta seul, et quelqu'un lutta avec lui jusqu'à l'aurore. Quand l'adversaire vit qu'il ne pouvait pas vaincre Jacob dans cette lutte, il le frappa à l'articulation de la hanche, et celle-ci se déboîta. Il dit alors: «Laisse-moi partir, car voici l'aurore.» - «Je ne te laisserai pas partir si tu ne me bénis pas», répliqua Jacob. L'autre demanda: «Comment t'appelles-tu ? » - «Jacob», répondit-il. L'autre reprit: «On ne t'appellera plus Jacob mais Israël, car tu as lutté contre Dieu et contre des hommes, et tu as été le plus fort. »

Jacob demanda: «Dis-moi donc quel est ton nom.» - «Pourquoi me demandes-tu mon nom ? » répondit-il. Là même, il fit ses adieux à Jacob. Celui-ci déclara: «J'ai vu Dieu face à face et je suis encore en vie. » C'est pourquoi il nomma cet endroit Penouel -ce qui veut dire "Face de Dieu"- . Quand le soleil se leva, Jacob passa le gué de Penouel. Il boitait à cause de sa hanche.

Le thème de Jacob

Jacob est un patriarche juif et un élu de Dieu qui a su se ménager une vie prospère en usant d'un certain nombre de subterfuges, notamment en dépouillant son frère Esaü de son droit d'aînesse. Alors qu'il s'apprête à retrouver son frère après plusieurs années de bannissement, Jacob doit affronter un inconnu pendant toute une nuit près du torrent Yabboq. A l'aube, il est vaincu par son adversaire qui le frappe à l'emboîture de la hanche et lui révèle ainsi sa divinité. Jacob implore son assaillant de le bénir, ce que fait l'Ange qui le rebaptise Israël (qui signifie prince de dieu). Jacob nomme le lieu du combat « Penuel », le Visage de Dieu.

Dans la tradition chrétienne cette histoire s'est prêtée à de nombreuses interprétations symboliques. L'une d'entre elles voit dans cette rencontre non pas la lutte entre deux adversaires mais le combat intérieur de chaque âme chrétienne. Une autre interprétation assimile volontiers l'artiste à Jacob. Comme lui, l'artiste est engagé dans un combat permanent : il affronte la nature avec l'espoir d'en révéler les secrets.

La citation



Katsushika Hokusai (1760-1849)
Lutteurs de sumo
Tiré des Manga, volume III, 1815
Estampe en couleurs, page H. 17,5 - L. 11,5
Paris, musée national des arts asiatiques Guimet
© Musée national des arts asiatiques Guimet, Paris



Paul Gauguin
Vase au visage de femme et aux fleurs, 1886-1887
Grès modelé émaillé avec décor aux engobes et touches d'or, H. 20 - L. 24,8
Sèvres, musée national de céramique, en dépôt à :
Paris, musée des arts décoratifs
© Musée national de la céramique
© RMN, Michèle Bellot

L'œuvre de Gauguin, comme celle de beaucoup d'artistes, se nourrit de citations et d'emprunts. Le procédé n'est pas nouveau : « *l'art se nourrit de l'art* » en peinture comme en littérature, en musique, etc. Les artistes s'inspirent des œuvres qui les ont marqués et auxquelles ils empruntent à des degrés divers : un sujet, l'attitude d'un personnage, une composition originale, une forme particulière, etc. On parle volontiers de citation en littérature et d'avantage d'emprunts en peinture. *La Vision du sermon* montre ainsi des emprunts à l'estampe japonaise. Les attitudes des lutteurs évoquent une estampe d'Hokusai « *Lutteurs de Sumo* » tandis que la composition montre des similitudes avec un bois gravé d'Hiroshige : « *Pruniers en fleurs, Kameido* » (motif de l'arbre qui coupe obliquement la composition). D'une manière plus générale, l'œuvre de Gauguin révèle de nombreux emprunts : à l'estampe japonaise, aux arts primitifs, notamment à la statuaire égyptienne et à celle du temple indonésien de Borobudur, et plus tardivement aux arts océaniques. Par ailleurs, Gauguin connut la céramique péruvienne dans son enfance. Durant ses séjours en Bretagne, il s'intéressa beaucoup à la statuaire et aux calvaires des chapelles locales. Gauguin fut l'un des premiers à utiliser des modèles puisés en dehors de la civilisation occidentale. Ceux-ci suggèrent aux artistes des formes audacieuses et nouvelles au regard des formules académiques.

La lutte bretonne



Olivier Perrin (1761-1832)
Les Jeux bretons, vers 1805
eau-forte sur papier, H. 18,5 - L. 23,5
Quimper, musée des beaux-arts
© Musée des beaux-arts de Quimper

Pratiquée dans toutes les sociétés, la lutte ou gouren en breton est un sport dont l'exercice est attesté en Basse-Bretagne par des témoignages écrits dès le XIV^e siècle. Des concours étaient organisés à l'occasion des pardons et des foires. La pratique de ce sport regroupait des hommes de toutes conditions : nobles ou paysans. Les lutteurs portaient des vêtements particuliers -chemises amples et hauts-de-chausses- et seul un certain nombre de prises était permis. Le but était d'envoyer son adversaire dos à terre, les deux épaules plaquées au sol. Les participants combattaient tour à tour le champion en titre. Le premier prix était habituellement un chevreau, un jeune bélier ou parfois une génisse. Les spectateurs se regroupaient en cercle autour des compétiteurs. Un service d'ordre repoussait la foule avec des fouets. La danse précédait la lutte car traditionnellement les danseuses de gavotte devaient piétiner l'herbe de leurs sabots pour préparer l'arène aux combattants.

« *La Vision du Sermon* » avec la lutte de Jacob et de l'Ange, la vache près de l'arbre et la présence de ces jeunes femmes fait indéniablement référence à ce contexte culturel breton.

Rêve et réalité



Paul Gauguin
La Vision du sermon, 1888
Huile sur toile, H. 73 - L. 93
Edimbourg, National Gallery of Scotland
© The National Gallery of Scotland, Edinburg

« Pour moi dans ce tableau le paysage et la lutte n'existent que dans l'imagination des gens en prière par suite du sermon, c'est pourquoi il y a contraste entre les gens nature et la lutte dans son paysage non nature et disproportionnée... » Paul Gauguin

Paul Gauguin écrit ces quelques lignes dans une lettre qu'il adresse à Van Gogh fin septembre 1888, juste après l'achèvement de son tableau *La Vision du sermon*. Un peintre explique ainsi à un autre peintre ce qui apparaît alors comme une grande innovation : la réalité et l'imaginaire sont représentés dans le même espace, se côtoient à l'intérieur du tableau.

Toutes les hardiesses plastiques évoquées ci-dessus en matière de composition, de couleur, de trait, servent ainsi une audace qui bouleverse la conception même de la peinture. Celle-ci est conçue traditionnellement dans le monde occidental comme une fenêtre ouverte sur la réalité. La grande révolution picturale du XIXe siècle, l'impressionnisme, va jusqu'au bout de cette exigence de vérité, en faisant du tableau un reflet de la réalité telle que l'œil humain la perçoit. Paul Gauguin, dont les débuts sont influencés par les peintres impressionnistes, se dégage peu à peu de cette représentation de la réalité pour s'intéresser à d'autres visions, celles du rêve, de l'imaginaire, de la pensée. Il s'inscrit ainsi dans un mouvement littéraire et artistique de la fin du XIXe siècle, le symbolisme. Dans leur volonté de représenter, de symboliser grâce aux moyens de la peinture, des rêves, des pensées, des émotions, des sentiments, les peintres symbolistes ont ouvert la voie à la peinture du XXe siècle et à l'art moderne.

Pistes pédagogiques en arts visuels

► COMPOSER AUTREMENT

- *Isoler un détail, cadrer, recadrer une image*
- *Champ et hors champ : ouvrir un espace*
- *Construire ou suggérer l'espace autrement*

○ Isoler, reproduire, *déplacer*, un détail ou un fragment d'image :
- L'intégrer, l'importer, le coller dans une nouvelle image pour en changer le sens ou le contexte.
- Faire une composition à partir d'une collection de détails de tableaux.

○ Isoler, reproduire, *répéter*, un détail ou un fragment d'image :
- Traiter le détail comme source et ressource possible d'une création de « motifs ».
- Inventer des motifs et travailler à une composition abstraite à partir d'un détail de tableau ou d'une image réaliste.

○ Cadrer, *recadrer* une image (reproduction d'un tableau, photographie, image collectée...). Une fois placée et collée dans un nouvel espace, en prolonger les lignes et les couleurs. Recréer le hors champ de l'image ou inventer une autre composition de lignes et de couleurs autour ou à partir de ce cadrage.

○ Faire d'un détail ou d'un fragment appliqué dans un espace le point de départ d'une nouvelle image.

La question de la citation peut aussi se rapporter pleinement à cette piste d'activités. On pourrait engager une réflexion à ce titre autour de la pratique du collage (pratique qui a aussi marqué toute l'histoire de l'art moderne).

► DESSINER A DESSEIN

- *Travailler à des oppositions ou à des transitions pour passer de la forme à l'informe et inversement*
- *Affirmer, accentuer un contour / Troubler ou rendre flou un contour*
- *Cerner, cloisonner un dessin / Brouiller les lignes d'un dessin*

○ Froisser un papier. Le remettre à plat. Au feutre noir, repasser sur les lignes de pliures avec un trait épais. On peut travailler à une composition tout à fait abstraite ou repérer des formes dans l'espace de la feuille permettant de dégager une représentation figurative.

○ Tirer, cerner, accentuer des formes à partir d'un gribouillis ou à partir de l'observation ou d'images d'éléments naturels informes (écorces, pierres, nuages, mies de pain...).

○ Extraire des formes simplifiées à partir de photographies, de reproductions de sujets divers (environnement, paysages, scènes, œuvres d'art...). Les composer dans un espace.

○ « Dessiner avec des ciseaux » des formes simples par découpage. Les composer et les mettre en relation avec un fond de couleur.

- Dessiner au feutre noir, de manière simplifiée, un sujet de son choix. Doubler et redoubler chacun des contours pour amplifier l'effet de son dessin. Travailler à une variante de ce redoublement en le reproduisant par ondes répétées, pouvant aller jusqu'à un large rayonnement.
- Reproduire un dessin aux contours marqués et simplifiés 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 trois tracés identiques en les décalant. Constaté les effets.
- Au contraire, réaliser le flou des contours d'un dessin. Travailler par exemple au fusain ou avec des craies sèches ou des pastels. Fondre les formes les unes dans les autres après les avoir accentuées. Ou faire une peinture et passer un doigt mouillé sur les limites entre les couleurs.
- Brouiller les contours d'un dessin, d'une photographie par superposition de lignes enchevêtrées. Remplir et déborder un dessin de lignes embrouillées et inlassablement répétées, repassées.
- Sur un mur ou une table, jouer avec l'ombre d'une forme découpée selon des distances différentes entre une figure et une source lumineuse.

► SURPRENDRE PAR LA COULEUR

- *Sensations, impressions, idées traduites par la couleur*
- *Objectivité / Subjectivité de la couleur*
- *Représentation / Symbolisme de la couleur*
- Peindre directement sur une photographie (dont on aura préalablement simplifié et « cerné » les figures), image si possible de grand format et en couleurs. Pour en remplir les formes, attribuer un procédé de peinture différent pour chaque image : peindre en pointillés, par petites touches ou en aplats. Constaté les effets de ces trois procédés quand ils sont attribués à la même image reprise trois fois.
- Jouer et travailler dans une peinture à des effets de lumière et d'ombre sans utiliser ni le blanc ni le noir, mais avec toutes autres couleurs, pouvant aller du sombre au vif.
- Utiliser une ou plusieurs couleurs vives :
 - comme moyen de mettre en valeur une forme aux contours déjà prononcés.
 - comme moyen de composer un espace en juxtaposant ou en étageant des plans bien délimités, des bandes de couleurs, ou encore en travaillant à un rythme coloré (Référence moderne complémentaire : les Delaunay).
- Travailler à frapper l'imagination par la couleur, l'éclat, les contrastes de couleurs... Mettre en relation des aplats de couleurs différentes. / Chercher l'effet d'une forme sur la couleur : cumuler par exemple des effets entre formes géométriques et couleurs, entre tailles différentes de formes et couleurs. / Associer, juxtaposer deux formes colorées, puis éloigner ces deux formes. / Varier la disposition d'une couleur dans l'espace, horizontalement, verticalement, en biais. (Référence moderne : Ellsworth Kelly)
- Associer, organiser des formes dans un espace par leurs couleurs. Jouer avec des formes colorées découpées ou une collection d'objets choisis pour leur couleur ou transformés par recouvrement d'une couleur.

- Produire des taches de couleurs vives et franches. Cerner et découper ces taches. Les associer, les combiner. Leur attribuer une couleur de fond pour les mettre en valeur ou pour qu'elles nous questionnent visuellement.
- A partir d'un dessin cloisonné, laissé en blanc, inventer 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 (Référence A. Warhol, *Joconde à faire soi-même* - On peut aussi préparer sa *Vision du sermon* à faire soi-même ou tout autre tableau).
- Modifier par la couleur la manière de considérer un objet. Choisir un objet utilitaire puis le peindre d'une couleur uniforme. On le verra autrement, non plus comme un objet ordinaire mais comme quelque chose à contempler. A partir de cette pratique de transformation, reproduire, composer des natures mortes insolites et inattendues.
- A rechercher, à discuter : la symbolique des couleurs ; 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.

► REVE ET REALITE

- Choisir un événement actuel à représenter au premier plan de l'image. Exemple : une foule, une manifestation. A l'arrière-plan, représenter un rêve, une utopie. Exemple : avoir un travail, avoir de l'argent, prendre des vacances. C'est-à-dire faire coïncider un plan de la réalité quotidienne avec un plan relevant du désir, du rêve.

Pour certaines des activités proposées, les outils numériques peuvent être utilisés, parallèlement aux techniques traditionnelles.

Pistes pédagogiques en histoire des arts

Toutes disciplines confondues

1. Un lieu élu : une colonie d'artistes à Pont-Aven

En amont de la visite, le professeur pourra utiliser la fiche pédagogique p.19 pour présenter Pont-Aven : les attraits du lieu, la motivation des artistes, « l'élection d'un lieu », autrement dit comment cette commune du Sud-Finistère est devenue un des centres de l'art à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Une comparaison peut être faite avec l'École de Barbizon.

Professeurs d'arts plastiques et d'histoire

2. Naissance et déconstruction d'un espace plastique

L'exposition peut être l'occasion d'évoquer la construction spatiale des œuvres. La collection permanente du musée s'y prête. La *Vierge à l'Enfant* de Sano di Pietro et *Saint Paul* de Bartolo Di Fredi peuvent constituer un point de départ avec leur représentation d'un espace avant tout spirituel. Ensuite, *La Parabole de l'enfant prodigue* et *Fête dans un palais à Venise* de Louis de Caullery illustrent la traduction mathématique de l'espace et la maîtrise de la perspective linéaire. Ils témoignent de la conquête de la profondeur. *L'Attaque de brigands* de Peeter Snayers offre en complément un bel exemple de perspective atmosphérique. Enfin, *La Vision du sermon* et la visite de l'exposition temporaire permettent d'évoquer l'apparition d'un espace anti-naturaliste qui tend à la planéité. Une des œuvres de Geneviève Assé peut constituer une ouverture idéale. Ce rapport à l'espace ne saurait se réduire à un problème purement plastique. Il est révélateur d'un rapport au monde et à mettre en rapport avec l'histoire économique, scientifique et culturelle.



Louis de Caullery (vers 1580-vers 1621)
La Parabole de l'enfant prodigue, début 17eS
Huile sur bois, 54 x 83.5 cm
1er étage—salle 4



Sano di Pietro (1406-1481)
Vierge à l'Enfant
Huile sur bois, 36 x 48 cm
1er étage—salle 8



Nicolas Loir (1624-1679)
Moïse sauvé des eaux, vers 1670
Huile sur toile, 54 x 65 cm
1er étage—salle 11

Professeurs d'arts plastiques, d'histoire et de français

3. Les sujets bibliques à travers les collections du musée

A l'exemple de *La Vision du sermon*, quelques tableaux de la collection permanente font directement référence à un épisode de l'Ancien Testament. La confrontation du texte et de l'œuvre permet d'apprécier la mise en image de l'événement.

- Jean-François Amand, *Joseph vendu par ses frères* - Genèse 37.
- Nicolas Loir, *Moïse sauvé des eaux* - Exode 2.
- Jean-François Lagrenée, *Esther et Assuérus* - Esther 7,8 et 9.

Professeurs d'arts plastiques et de français

4. La citation à travers les collections du musée

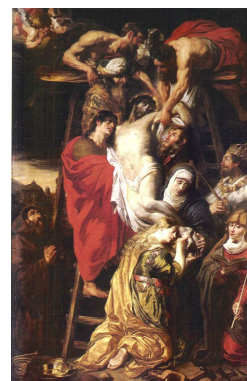
L'emprunt et la citation appartiennent à l'histoire de l'art comme à l'histoire de la littérature. On trouvera quelques exemples dans la collection du musée.

- Michel-Martin Drolling, *La Mort de Démosthène* (La pose des personnages fait référence au *Serment des Horaces* de David).

- Cornelisz Van Haarlem, *La première Famille* (Dimension sculpturale, athlétique des personnages empruntée à Michel-Ange, directement emprunté au Torse antique du Belvédère conservé au musée du Vatican).

- Pieter Van Mol, *Descente de croix* (Renvoi aux descentes de croix de Rubens. Œuvre citée dans une aquarelle de Boudin).

- Frans Francken II, *Portement de Croix* (emprunt au *Portement de croix* de Raphaël conservé au musée du Prado).



Pieter Van Mol (1599-1650)
Descente de croix, vers 1630-1650
Huile sur toile 395 x 255 cm
1er étage—salle 5

Lexique

APLAT : Couleur appliquée d'une manière unie sur toute une surface, le plus souvent limitée par des contours précis. En excluant toute modulation de teinte et de luminosité, l'aplat interdit le relief. Il est éminemment décoratif et certaines techniques comme l'émail cloisonné, le vitrail, les applications de tissu, les découpages de papiers colorés, la marqueterie ou les incrustations utilisent l'aplat.

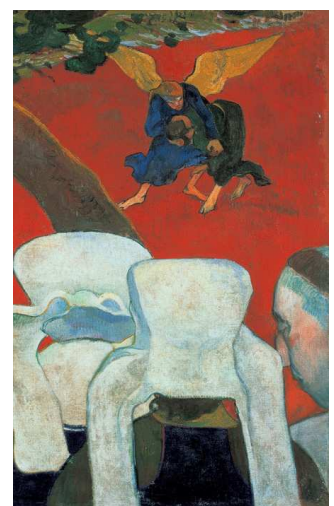
CERNE : Trait qui accuse le contour d'une forme. Le cerne se pratiquait traditionnellement sur les peintures murales à l'époque médiévale. Il fut redécouvert par les artistes de l'École de Pont-Aven. Pour ces derniers, on parle de cloisonnisme. Cette façon de faire, qui découpe la forme dans l'espace comme à l'emporte-pièce, contraste fortement avec le principe dominant dans l'art européen du XVIe au XIXe 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 XIXe siècle pour désigner la mode, alors croissante, des estampes, recueils de motifs décoratifs et objets d'art japonais. Des artistes japonais, on retient 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 extrême-oriental est familièrement qualifié de « japonard ».

SYMBOLISME : mouvement littéraire et poétique qui se développe en France à la fin du XIXe siècle autour de différentes personnalités dont Moréas, Verlaine et Mallarmé. Les symbolistes prônent une poétique et une esthétique nouvelles, antinaturalistes, où l'artiste est soucieux de suggérer le mystère des apparences sensibles. Les écrivains et les poètes symbolistes furent sensibles à l'œuvre de Gauguin et à celles des peintres de Pont-Aven. Ils apprécièrent la stylisation des formes, 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.



Dossier réalisé par :

- Jean-Philippe Brumeaux, animateur du patrimoine
- Didier Frouin, conseiller départemental arts plastiques, Inspection Académique du Finistère
didier.frouin@ac-rennes.fr
- Nathalie Gallissot, conservateur au musée des beaux-arts
- Yvon Le Bras, conseiller-relais (DAAC)
Yvon.Le-Bras@ac-rennes.fr

Suivi éditorial et maquette : Fabienne Ruellan, médiatrice culturelle, musée des beaux-arts
fabienne.ruellan@mairie-quimper.fr