

Gauguin et Pont-Aven

L'invention de l'art moderne?

- Gauguin et Van Gogh sont sans doute les personnalités les plus fascinantes de l'art pictural, à la fin du XIXème siècle. Ce sont eux qui ont ouvert la voie à revendication de liberté qu'ont eu les artistes de « l'art moderne » :
 - Ils ont refusé les conventions concernant les sujets, leur représentation « réaliste », et voulaient créer un lien entre leur propre univers intérieur (imagination, passions) et son expression extérieure sur la toile.
 - Ce faisant d'ailleurs, ils rendaient difficile l'assimilation de leur esthétique par le public, car n'utilisant plus les codes de représentation connus, ils déroutaient. Gauguin disait d'ailleurs « **l'art est une abstraction** ».
 - Pourtant ils voulaient certainement transmettre, à travers leurs œuvres, leurs « idées » et leurs « sentiments » (symbolisme, Gauguin), voire leurs « passions » (Van Gogh), ou même leurs « petites sensations » (Cézanne).
 - Mais le spectateur, lui, ne voyait et ne voit qu'une toile, sur laquelle est posé « ... un ensemble de couleurs en un certain ordre assemblées » (Maurice Denis).
 - La double tâche que s'assignaient donc tous les peintres de cette époque, et en particulier Van Gogh et Gauguin qui ont vécu cette recherche le plus intensément au point d'y sacrifier leur vie, *c'est d'assembler les couleurs sur la toile en un ordre compréhensible par le spectateur, tout en lui en faisant percevoir sa signification implicite, c'est-à-dire le monde intérieur que le peintre extériorisait grâce cette toile.*
- Tel est l'enjeu de l'art moderne, auquel Van Gogh et Gauguin ont su se mesurer.

Le défi de Gauguin

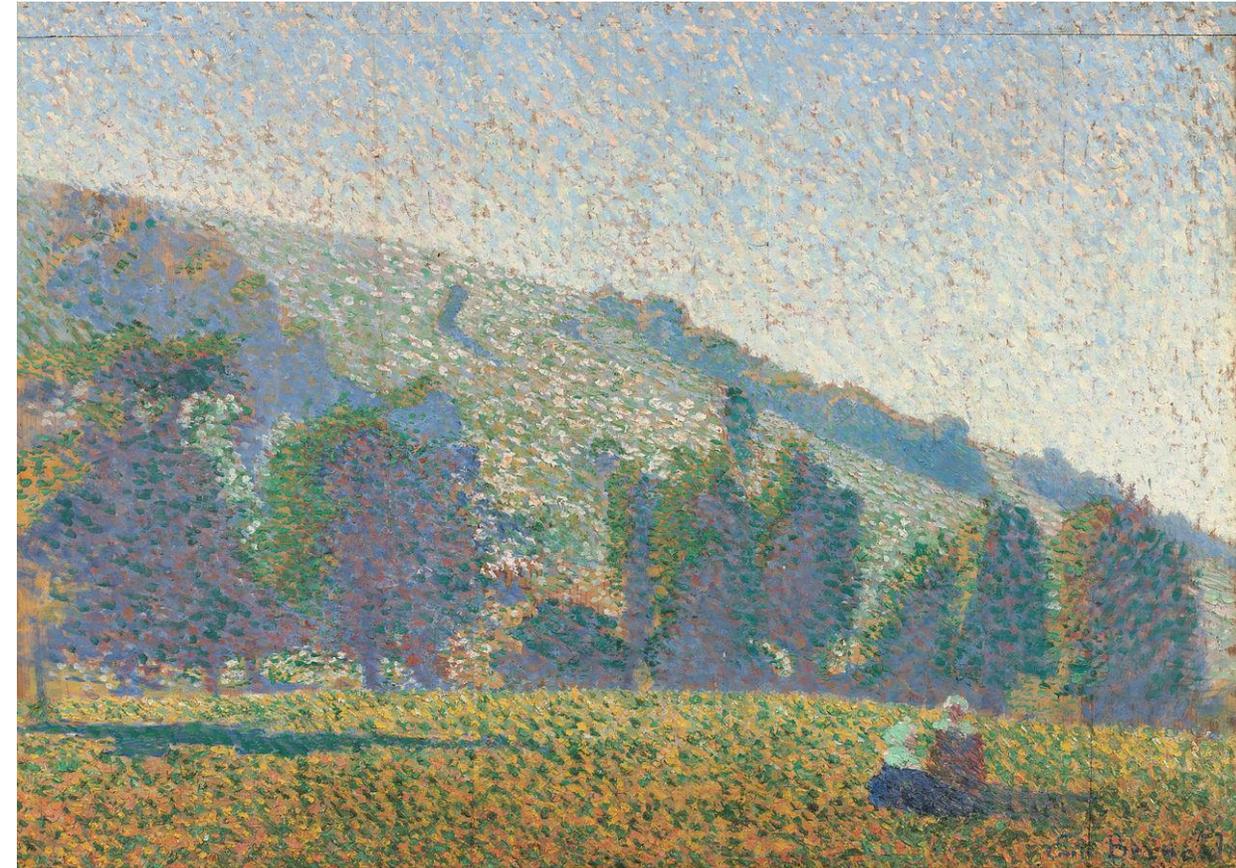
- Autodidacte, il avait décidé de se consacrer entièrement à la peinture en 1882 à 36 ans, abandonnant sa femme et ses enfants (sans toutefois couper les liens), encouragé qu'il fut par le bon accueil fait à ses premières réalisations comme « peintre amateur » par certaines personnalités du courant impressionniste, notamment Pissarro et Degas.
- Il fut leur compagnon de route, participant à plusieurs de leurs expositions. Mais à cette époque il cherchait encore son style, tout en continuant sans doute à parfaire son apprentissage.
- Aidé par Pissarro, il absorbait un peu de tout chez les autres. Sa liberté de vue, ainsi que son refus de tout compromis avec le monde « matériel », impressionnaient beaucoup des artistes même plus confirmés, par exemple Degas qui ne s'en laissait rarement compter.
- C'est sans doute en Bretagne, à l'été 1888, après un voyage de 5 mois à la Martinique en 1887, qu'il connut l'évolution décisive de son style, fort de sa rencontre avec un jeune peintre de 19 ans, Emile Bernard.

Paul Gauguin et Emile Bernard

- Paul Gauguin avait découvert Pont Aven en 1886, village du Sud Finistère assez pittoresque, devenu accessible dans le milieu des années 1870 grâce au chemin de fer, et où séjournèrent des artistes en été, dont des américains, attirés par la sauvagerie des lieux et le prix très bas des hébergements.
- Gauguin fréquenta cet endroit de Juin à Novembre 1886, et devint rapidement le « gourou » de cette communauté d'artistes, à la fois en raison de sa personnalité hors du commun et de sa pratique artistique « révolutionnaire », transmise par ses mentors impressionnistes parisiens (Pissarro surtout et Degas).
- A la même époque (1886) le jeune Emile Bernard (né en 1868) séjourna à Pont-Aven avec sa mère et sa sœur, mais ne fréquenta pas Gauguin. C'était un jeune homme cultivé, sûr de lui, qui se piquait d'une vocation d'artiste. A Paris il avait côtoyé les peintres les plus « avancés », notamment Seurat qui voulait « dépasser » l'impressionnisme par une technique nouvelle, « scientifique », le pointillisme.
- En 1886 donc, lors de leur première rencontre, Gauguin et Bernard se réclamaient de recherches différentes.

Première rencontre, 1886

- Au gauche Gauguin, à droite Bernard. Chacun peint dans son style, sans confrontation ni échange. Gauguin se rattache à une manière plus ou moins « impressionniste », Bernard adopte le style nouveau, « pointilliste ».
- Les deux hommes, présents à Pont Aven durant l'été, se connaissent mais ne se fréquentent pas. Bernard a alors à peine 18 ans.

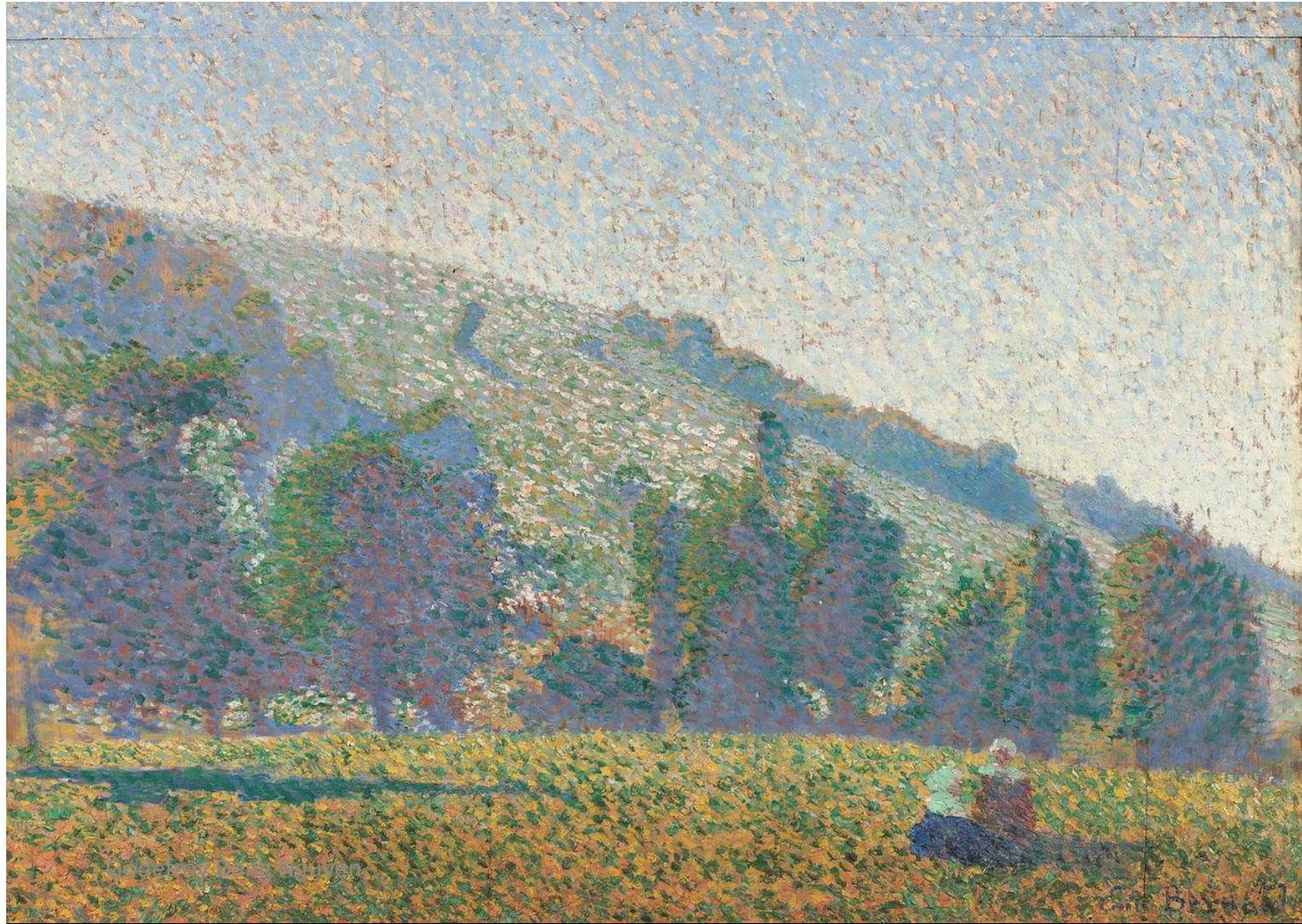


- Le chemin qui s'enfonce vers l'horizon, les masses colorées qui se répartissent de part et d'autre, construisent une composition classique, que Gauguin tient sans doute de Pissarro, admirateur de Corot.
- Mais les traits fins multicolores qui dessinent les feuillages sont impressionnistes, tandis que les couleurs mauve, rose ou jaune pâle, le vert lumineux de l'herbe, l'alternance de blanc et de noir des moutons, sont des trouvailles de Gauguin.
- La perspective n'est pas esquissée, l'horizon est très haut, c'est la juxtaposition de couleurs qui semble avoir captivé le peintre. La jeune bergère est dessinée dans une pose très naturelle.



Emile Bernard « Deux bretonnes dans un pré », 1886, 62x83 cm

- Ce qui frappe de prime abord, outre la multitude des « petits points », c'est la luminosité du tableau, provoquée par la multiplication des « points blancs », l'absence de couleurs « foncées », les ombres étant mauve ou vert bouteille.
- Cette technique du « pointillisme » a été théorisée par Seurat en 1885. En découpant la lumière de façon prismatique, juxtaposant les points de couleur, le peintre escompte que la synthèse de la couleur véritable s'effectuera dans l'œil du spectateur.
- Les personnages sont anecdotiques, ce qui intéresse Bernard ce sont les grandes zones de couleur (Jaune/vert en bas; vert/ mauve dans les arbres, blanc/ vert clair/ mauve sur la colline, bleu clair/ blanc dans le ciel).
- Ces effets de couleur donnent une impression très nouvelle de calme et d'une chaleur écrasante, ce qui n'est pas trop caractéristique des paysages bretons.



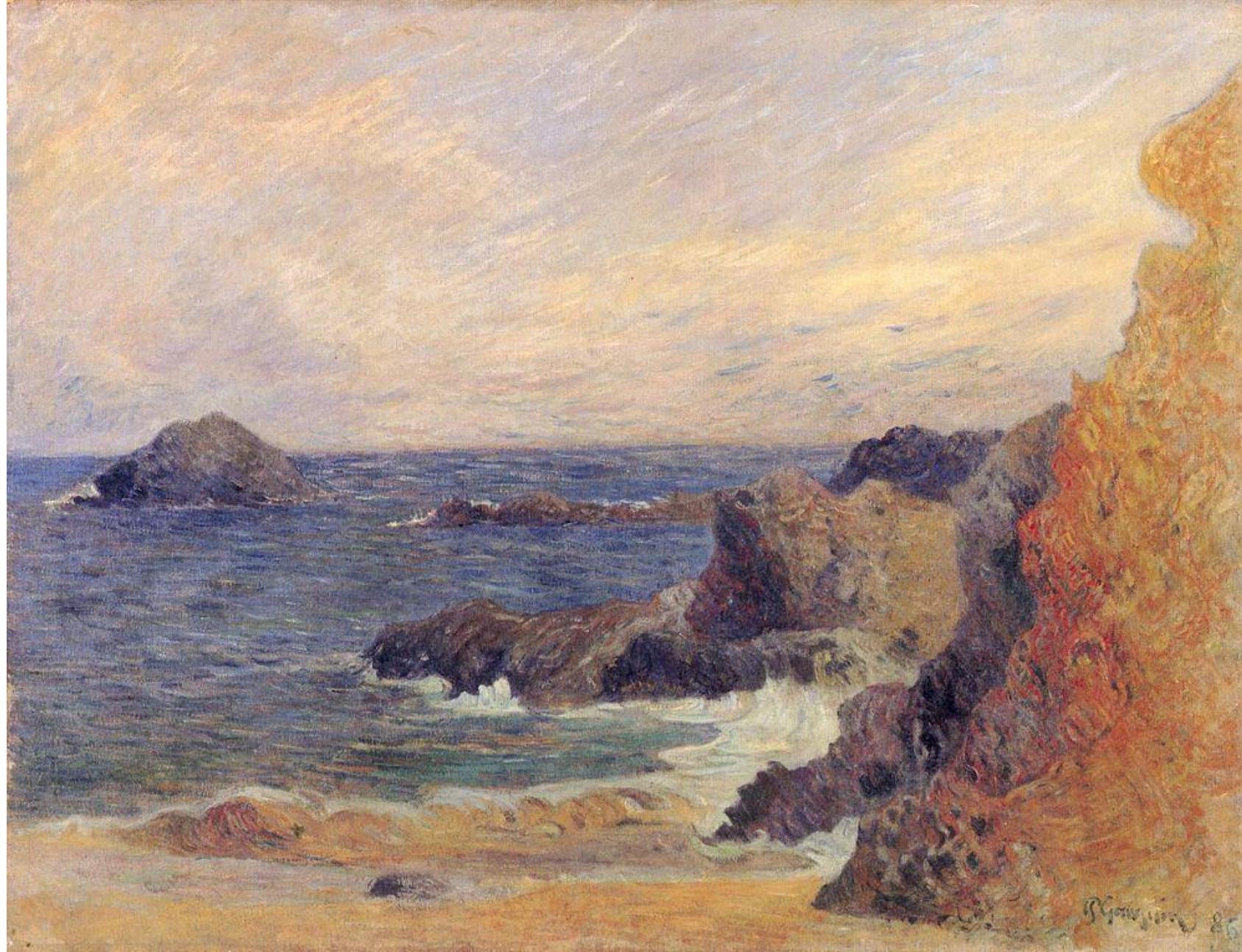
Autre comparaison

- A gauche Gauguin, à droite Bernard. Les sujets sont différents mais il y a une analogie chromatique entre les deux, fondées sur l'opposition des complémentaires (bleu/ orange chez Gauguin, bleu/ marron orangé chez Bernard).



Gauguin rochers au bord de la mer, 71x92 cm 1886

- La composition est assez classique avec un horizon à mi-tableau, un espace fermé de falaises à droite et un espace marin ouvert à gauche.
- Le traitement du ciel, de l'eau et des rochers recourt à la technique impressionniste (petites touches de couleur différentes juxtaposées) mais les grandes masses rocheuses sont posées de façon classique, tendant au réalisme.
- Gauguin ajoute en bas à droite l'écume blanche de la vague comme une tache informe, séparant les masses antagonistes de la mer bleue et des rochers marron ou orange.



Emile Bernard « Aout », 52x52 cm, 1886

- Le tableau de Bernard est plus innovant que celui de Gauguin.
- Si le mouchetage pointilliste n'est pas une surprise, l'opposition du bleu et du marron le long d'une ligne verticale est totalement « irréaliste ».
- Les deux arbres semblent des personnages qui occupent l'essentiel de la surface du tableau. Celui au premier plan, marron foncé avec ses taches mauves, paraît très « présent » parce qu'il est coupé sur la gauche (technique des estampes japonaises): il ressort sur l'arrière plan.
- La colline bleue au fond est elle aussi irréaliste mais accompagne le contraste du premier plan.
- La juxtaposition des tons complémentaires (orange/ bleu) ponctuée de « points verts » donne une impression de fort contraste lumineux. L'atmosphère de « chaleur » semble encore une fois palpable. C'est sans doute ce que cherchait Bernard.
- Ce tableau aurait été vu par Gauguin qui l'aurait admiré.



Gauguin « 4 Bretonnes », 1886, 72x90 cm

Godefroy Dang Nguyen,

- Ce travail a été fait par Gauguin en atelier, après le séjour à Pont Aven et avant de s'embarquer pour l'Amérique du Sud.
- Il juxtapose des esquisses de portraits de jeunes bretonnes dans des poses différentes, sans doute « croquées » à Pont Aven. Ces silhouettes occupent l'essentiel de la surface.
- Les coiffes et les collerettes blanches lient les 4 personnages, dont les attitudes donnent une impression de mouvement (« ronde »).
- Il n'y a pas de ciel, la perspective est donnée par la taille des arbres, du paysan et des oies à l'arrière plan. Le sol, la prairie paraissent « indéfinis ». Une bretonne est même coupée à la taille, séparée de ses compagnes par une sorte de muret (mais où est le sol?).
- Le buisson en bas à gauche est, lui, peint de façon « impressionniste » par petites touches.
- C'est un tableau « de transition » qui révèle le potentiel de Gauguin à faire « exploser » les conventions picturales.



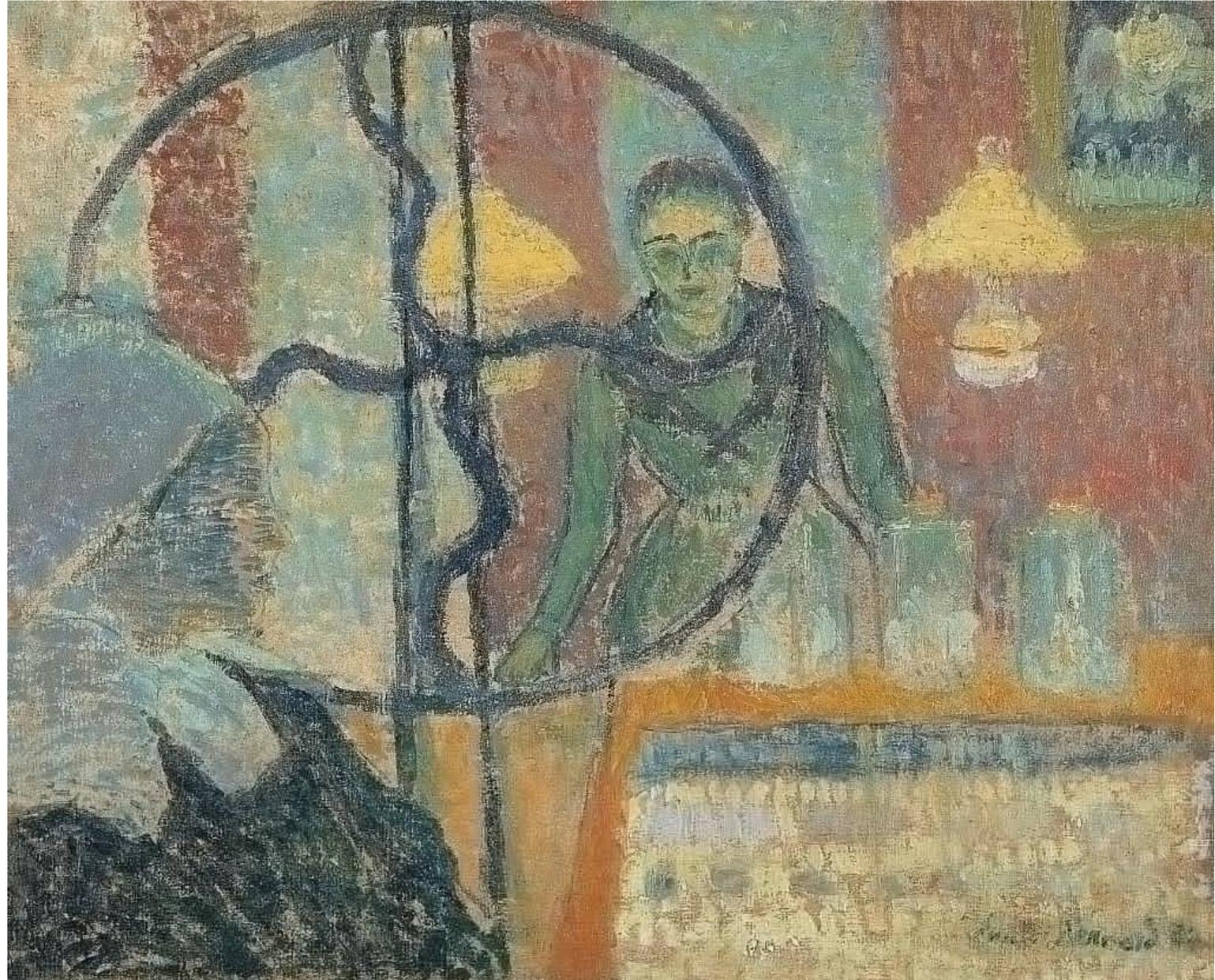
1887: démarches indépendantes

- En 1887, Gauguin s'embarque avec Charles Laval vers l'Amérique du Sud. Il travaille 15 jours à Panama puis s'installe ensuite pour deux mois en Martinique. Il y apprécie un environnement social et une nature « sauvages », non gâtés par la civilisation. Les couleurs, le soleil, les personnes et les paysages sont des éléments essentiels sur lesquels s'appuie son travail artistique.
- De son côté retrouve Paris et fréquente un de ses condisciples plus âgé, Louis Anquetin, qui est en train de s'intéresser à une nouvelle technique picturale, le « cloisonnisme », où de larges surfaces de couleur « à plat » sont encadrées par des traits noirs de dessin, à la manière des vitraux du Moyen Âge. Bernard perçoit tout de suite l'intérêt de cette technique qui permet de se rapprocher de ce qui est à la mode à l'époque, **l'art Japonais**. Il en tire d'intéressantes recherches qu'il partagera plus tard avec Gauguin.

Bernard, « Intérieur de magasin à Pont Aven », 1887, 45x55 cm

Godefroy Dang Nguyen,

- Ce tableau est lui aussi de transition pour Emile Bernard. Il reste encore fidèle aux « petites taches » de l'impressionnisme, mais il veut rendre l'effet que procure l'écran de la vitre entre les deux personnages.
- La bretonne à l'extérieur est en contrejour et son visage est « gris », ses traits quasi invisibles. La vendeuse est en pleine lumière mais celle-ci est artificielle, son teint est verdâtre.
- Les formes sont peine esquissées, et il n'y a pas de perspective.
- La décoration de la vitrine rappelle les vitraux. Bernard est en plein « cloisonnisme » mais n'a pas encore abandonné complètement le « pointillisme ».



Gauguin en Martinique: « Femmes et chèvres », 1887, 46x71 cm

Godefroy Dang Nguyen,

- La végétation luxuriante à gauche, les verticales et les obliques des cases « humaines » à droite, et au milieu un chemin s'enfonçant peint dans la tradition classique de Corot.
- Mais les silhouettes des femmes au travail ou au repos sont suggérées par quelques traits de pinceau rapides qui captent la nonchalance de leur attitude, qui plaira tant à Gauguin.
- On retrouve néanmoins le style caractéristique de l'impressionnisme dans le traitement du feuillage à gauche, celui des murs et des toits à droite, et celui du chemin au milieu.
- Le bleu sombre du ciel, le rouge et le jaune des pagnes et celui de la maison au loin, donnent une touche de vivacité à ce tableau marqué par l'opposition du vert éclatant à gauche et du beige et bleu du chemin et des cases à droite.



Bernard « Le pont de fer à Asnières », 1887, 46x54 cm

Godefroy Dang Nguyen,

- Tandis que Gauguin s'immerge dans la nature luxuriante et « organique » de la Martinique, Bernard, lui, est confronté à l'univers minéral, « géométrique » des environs de Paris.
- Ce tableau « synthétique » met en œuvre la technique du « cloisonnisme », élaborée conjointement avec Louis Anquetin (qui en a eu l'idée première).
- Les petites touches impressionnistes multicolores ont disparu sauf au bord gauche en bas.
- Les contours sont soulignés par un léger trait noir faisant apparaître le dessin.
- Les couleurs sont posées « à plat ». Il n'y pas de « dégradé » d'ombres, la surface de l'eau est uniforme, simplement suggérée par les bords « écrantés » des ombres des piles de pont.



suite

- La géométrie et l'assemblage de couleurs sont particuliers.
- D'abord Bernard représente deux ponts, l'un derrière l'autre ce qui renforce l'horizontalité du haut du tableau, appuyée par le passage du train.
- Inversement le quai, oblique, sur lesquels passent deux silhouettes noires de promeneurs, paraît « s'enfoncer » vers ces lignes horizontales créant ainsi avec elles 3 zones : en haut le ciel, inexistant, avec la silhouette du train, les piles verticales des ponts au milieu qui se reflètent dans l'eau verte, le quai en bas à gauche, avec les surfaces rouge et vert (couleurs complémentaires) des bateaux, et les deux personnages arbitrairement noirs.



Emile Bernard « La moisson », 1888, 56x45 cm

- Ce tableau est encore plus stylisé que le précédent : le ciel a quasiment disparu, il y a peu de formes, essentiellement les personnages soulignés en trait noir, marqués par des courbes et une simple opposition blanc/ noir.
- Il n'y a pas non plus de perspective, le champs semble « remonter » vers le haut, et les arbres au fond établissent une masse sombre indéfinissable, contrastant violemment avec le jaune orangé du champ.
- Cette « synthèse » tire son grand pouvoir évocateur des différents contrastes de couleur. Le tableau se résume bien en un « ensemble de couleurs en un certain ordre assemblées ».

Godefroy Dang Nguyen,



Bernard, les chiffonnières, 1887 38x46 cm

- Ici l'influence du « japonisme », est patente.
- Les têtes seules apparaissent en bas en premier plan, comme dans un tableau de Degas (l'Orchestre). Ce « truc » est emprunté aux estampes japonaises. Cela rend la scène représentée très proche du spectateur, qui s'y sent « immergé ».
- Les reflets sont rendus de façon arbitraire et stylisée, la fumée des cheminées est simplement dessinée. Les lignes du parapet et des planches du pont sont soulignées. Le ciel a une couleur jaune improbable. Tout ceci vient du Japon.
- La masse grise au fond est assez indéfinissable.



Godefroy Dang Nguyen,

Août - Septembre 1888: La rencontre décisive

- Si, durant l'année 1887, Gauguin a pu approfondir son sens de la couleur, découvrir une vie « sauvage » pacifique loin de la civilisation « agressive » de la Révolution Industrielle, et profiter de la lumière tropicale, Bernard de son côté a beaucoup plus avancé sur le plan pictural, grâce à sa proximité avec Anquetin.
- A l'été 1888 les deux peintres vont se retrouver à Pont-Aven, et Gauguin va découvrir les innovations « du jeune Bernard » dont il dit « qu'il n'a peur de rien ». Cette découverte va faire l'effet d'un catalyseur pour l'aîné, qui va alors saisir à bras le corps cette liberté nouvelle que lui montre son cadet.
- En découvrant les œuvres de son jeune confrère, Gauguin a finalement pu extérioriser son besoin latent d'éloignement de la réalité, pour traduire son imagination en peinture.

Bernard « Bretonnes dans la Prairie », 1888, 74x92 cm

- En septembre 1888, Bernard poursuit ses recherches liées au « cloisonnisme » et au « japonisme ».
- Ce célèbre tableau est censé représenter un groupe de fidèles dans une prairie lors d'un « Pardon » (cérémonie de culte comportant une procession).
- Les femmes sont dans un pré en costume local. Deux têtes en bas à gauche dans l'esprit « japonais » des « Chiffonnières ».
- Il n'y a pas de ciel, pas de modelé, pas de volume ni d'ombre, pas de perspective. Le pré agit comme « fond de tapisserie », uniforme, très coloré, mais artificiellement.
- Les silhouettes sont figées, comme celle de Seurat dans la « Grande Jatte ».
- Le tableau est devenu **décoratif**. Il n'est plus « représentatif ».



Vision après le sermon,
1888, 72x91 cm

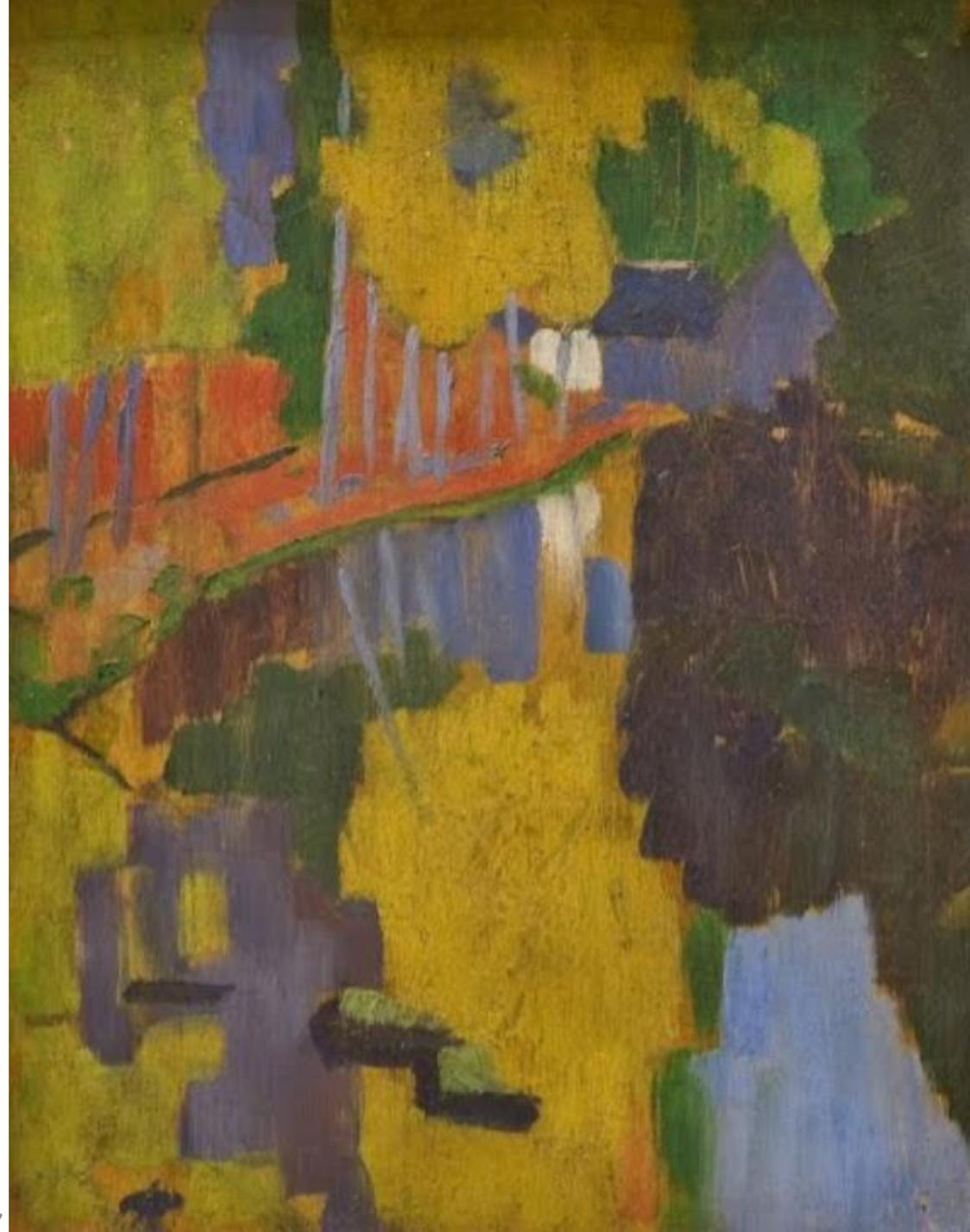
- Gauguin va reprendre certains éléments de Bernard, mais aussi dépasser son modèle.
- Il a l'idée du fond uni (rouge ici), et celle des personnages coupés, en bas du tableau. Mais l'intention n'est pas du tout décorative, elle est **symbolique**. Car pour Gauguin, la réalité observée n'est qu'un filtre pour l'imagination. La « vision » est celle d'une scène religieuse (combat de Jacob et de l'Ange) évoquée dans le sermon que les fidèles viennent d'entendre à la messe.
- De fait les bretonnes sont « réelles », mais ce qu'elles voient est imaginaire: la prairie rouge, le combat au loin entre Jacob et l'Ange, la vache lilliputienne, l'arbre au milieu qui sépare la réalité de l'imagination.
- Le cadrage par en dessus, la dichotomie réel/ imaginaire, ne sont pas redevables à Bernard. Ils font l'originalité du tableau



- A peine le travail de Bernard assimilé et dépassé, Gauguin va entamer un séjour à Arles auprès de Van Gogh. Il s'avèrera malheureux sur le plan personnel, mais riche sur le plan esthétique, les deux peintres échangeant leur expérience.
- Aussi, d'avril 1889 à Novembre 1890, Gauguin va devenir le point de référence de toute la communauté des peintres évoluant entre Pont Aven et Le Pouldu (hameau distant de quelques km de Pont Aven et encore moins cher, où Gauguin se rendra pour peindre à ce moment là).
- Jusqu'à son départ pour Tahiti en 1892, il alternera séjours en Bretagne et à Paris. Il se fera connaître du milieu symboliste parisien, notamment de Mallarmé. Ces intellectuels en feront le maître du symbolisme en peinture.
- Cette considération et cette réputation sont justifiées. Durant les années 1889-1892, Gauguin s'affranchit de toutes les conventions (les « codes ») liés à la représentation de la réalité: perspective, formes, couleurs, modelé, tout ce qui fait qu'un tableau est « ressemblant ».
- Cette liberté ainsi conquise, lui a servi à élaborer des tableaux où l'œil est attiré par la juxtaposition des couleurs (« en un certain ordre assemblées »), par l'étrangeté des formes qui servent à transmettre une « idée » (symbolisme). Cette transmission passe aussi par une certaine simplification du dessin (« synthétisme ») et des couleurs. Grâce à ces innovations, l'art moderne pourra se déployer dans toutes les directions, ce qu'il ne manquera pas de faire.

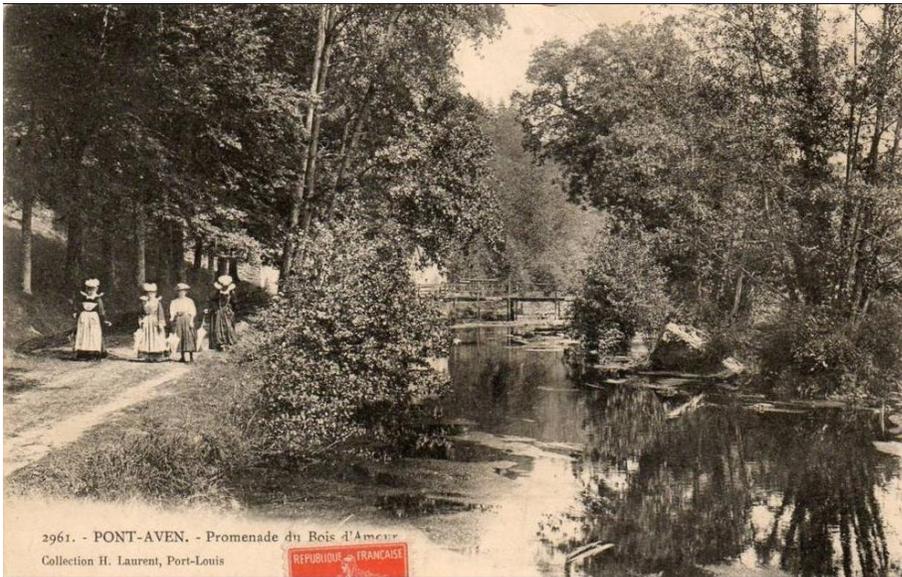
Paul Sérusier « Le talisman » , 1888, 27x21 cm

- Paradoxalement, le tableau qui représente le plus la conquête de Gauguin en direction de l'art moderne, n'a pas été peint par lui, mais par un de ses jeunes « disciples », Paul Sérusier. Mais celui-ci l'aurait peint « sous sa dictée », appliquant les couleurs là où Gauguin lui disait de les déposer.
- Cette représentation d'un coin de nature au dessus de Pont Aven, se révèle comme un tableau abstrait, où le peintre a étalé ses couleurs sans trop de souci de la forme, afin de rendre un effet « décoratif » lié à leur juxtaposition : dominante de couleurs chaudes, jaune et orange à gauche, de teintes froides à droite, bleu, vert et marron foncé.
- Pourtant quelques éléments de forme apparaissent ici et là: troncs d'arbre violet, toit bleu, mur blanc au fond.

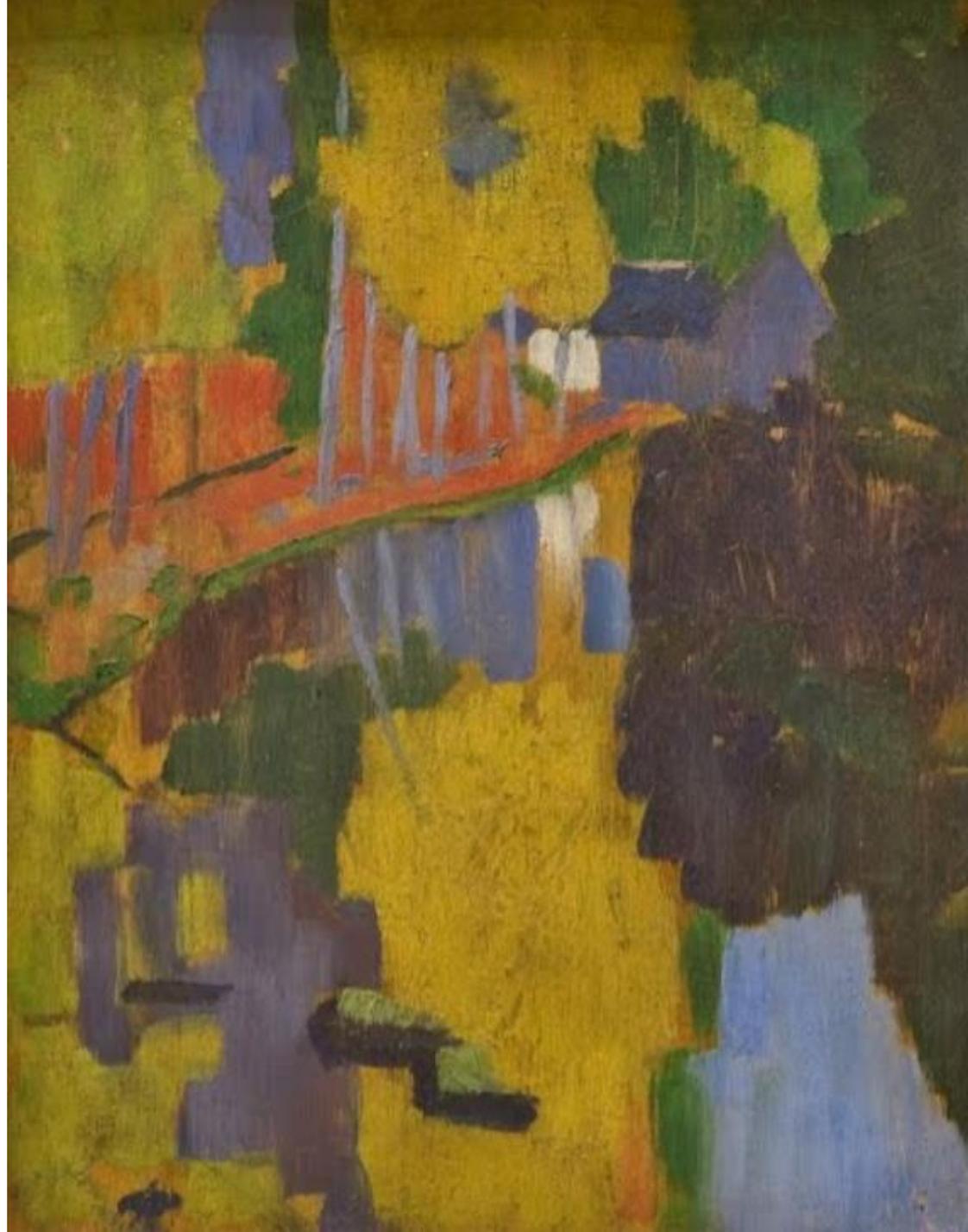


suite

- La carte postale ci-dessous révèle l'apparence du lieu à l'époque : le « bois d'Amour », destination de promenade le long de l'Aven.
- La transcription qu'en fait Sérusier, semble issue de son imagination, pas de la copie fidèle de la réalité. C'est Gauguin qui a poussé le jeune peintre dans cette voie.

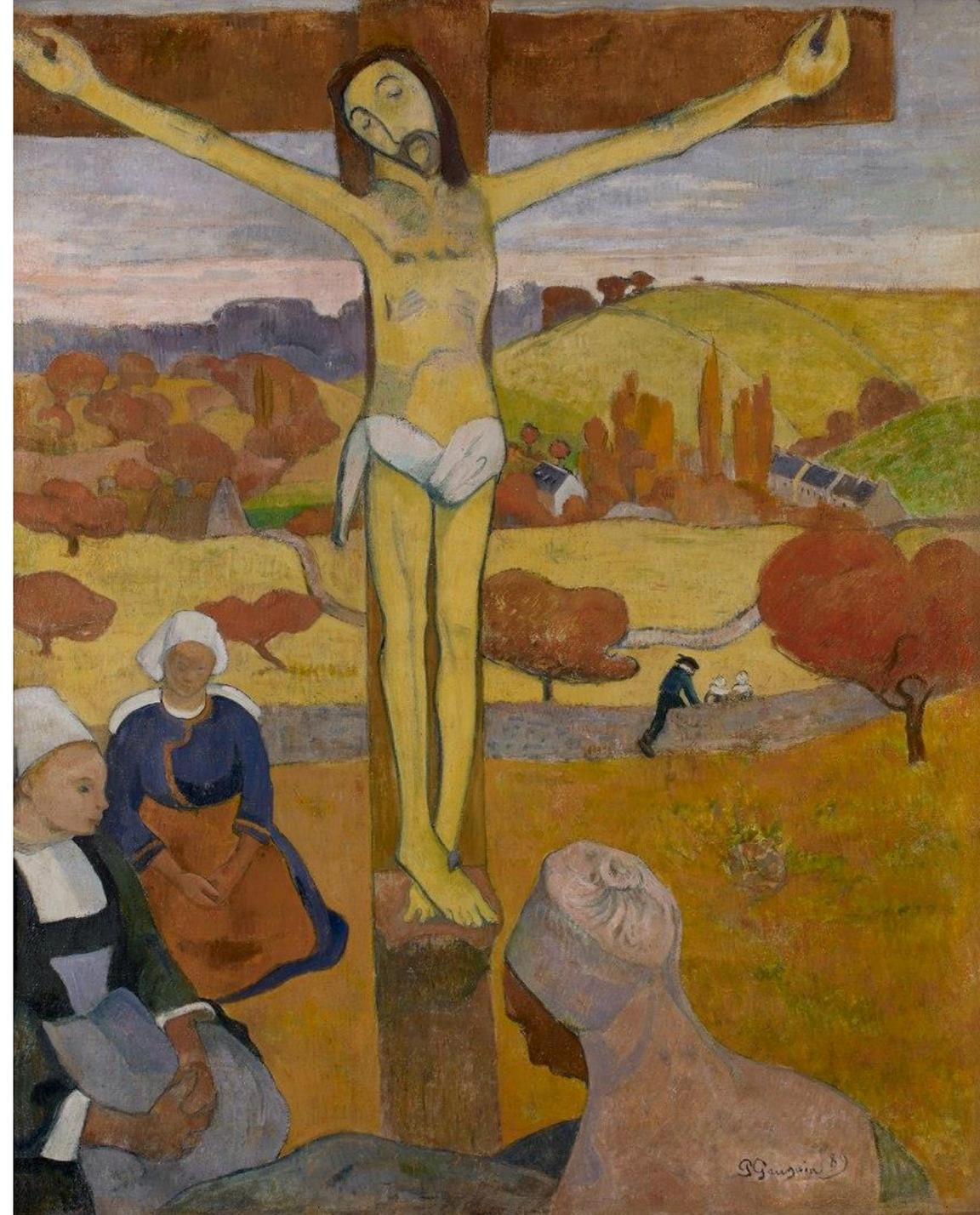


- Sérusier rapportera cette œuvre à Paris et la montrera à ses amis pour qui elle deviendra un « talisman ».



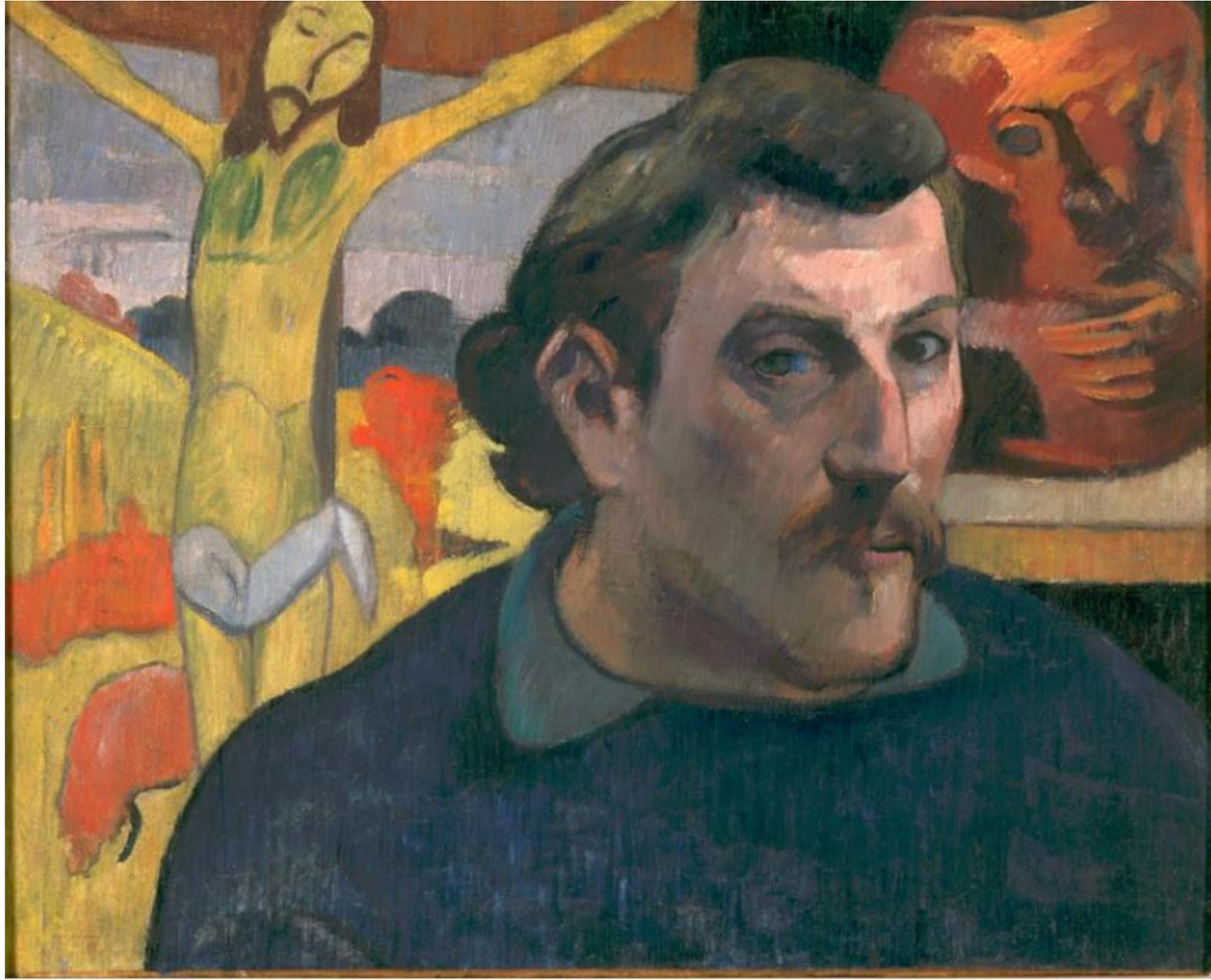
Gauguin « Le Christ jaune », 91x73 cm

- Grâce à Gauguin, la peinture n'enferme donc plus le peintre dans le carcan de l'imitation de la réalité. Dès lors, le peintre va explorer toutes les voies de l'expression picturale pour traduire, non pas ce qu'il voit, mais ce qu'il sent et qu'il imagine à partir d'une réalité.
- Par exemple ici, sur cette copie d'une sculpture réelle vue à Pont-Aven, la couleur de la statue est totalement arbitraire.
- Etrangement Gauguin fait la tête du Christ comme un autoportrait: lui aussi porte tous les péchés du monde! Le symbole, ici, est assez clair. Mais le résultat pictural, lui, a dû effaroucher beaucoup de spectateurs de l'époque.
- Il n'y a que des femmes autour de la croix. Certes la piété était féminine la plupart du temps, mais Gauguin est aussi un séducteur, il tient à le montrer.
- Le paysage campagnard à l'arrière plan s'accorde au ton général du tableau. Les couleurs sont posées à plat, comme chez Bernard. La perspective est abolie, les rapports de dimension ne sont plus respectés.



Gauguin « Autoportrait au Christ jaune », 1890-91, 38x46 cm

- Ce tableau est un manifeste: Gauguin se représente en buste, de façon symbolique, devant ses propres œuvres : C'est une autoglorification.
- Le Christ jaune à gauche évoque sa mission de « rédempteur » de la peinture, tandis que la poterie marron à droite (qui est aussi une de ses œuvres, il pratiquait la céramique) veut évoquer, par le visage déformé, ses multiples souffrances, dues à sa vocation et au style de vie qui en découle.
- Seul son visage est modelé pour être « ressemblant »; le reste est purement décoratif, offrant trois zones de couleur, jaune/ orange, bleu/ gris et marron/ beige.



Meijer de Haan « Le Pouldu, ferme de Kerzellec », 1889, 73x92 cm

- De Haan était un élève, un « disciple » de Gauguin. Mais c'est un hollandais, marqué par la « vraisemblance ». Il peint ici dans des tons plutôt gris et marron, en accord avec l'atmosphère générale dans ce coin du Finistère. Même si çà et là, la touche paraît « impressionniste » (juxtaposition de petits coups de pinceau de couleur différente), la tonalité générale de cette œuvre, elle, est « réaliste ». C'est bien comme cela que l'on imagine les fermes bretonnes.
- Pourtant de Haan s'autorise quelques « fantaisies », l'arbre orange devant la maison, le portail rose, les rochers en granit gris/ bleu, l'herbe tracée par touches divisées vert/ orange. Ceci est l'apport de Gauguin à son « élève ».



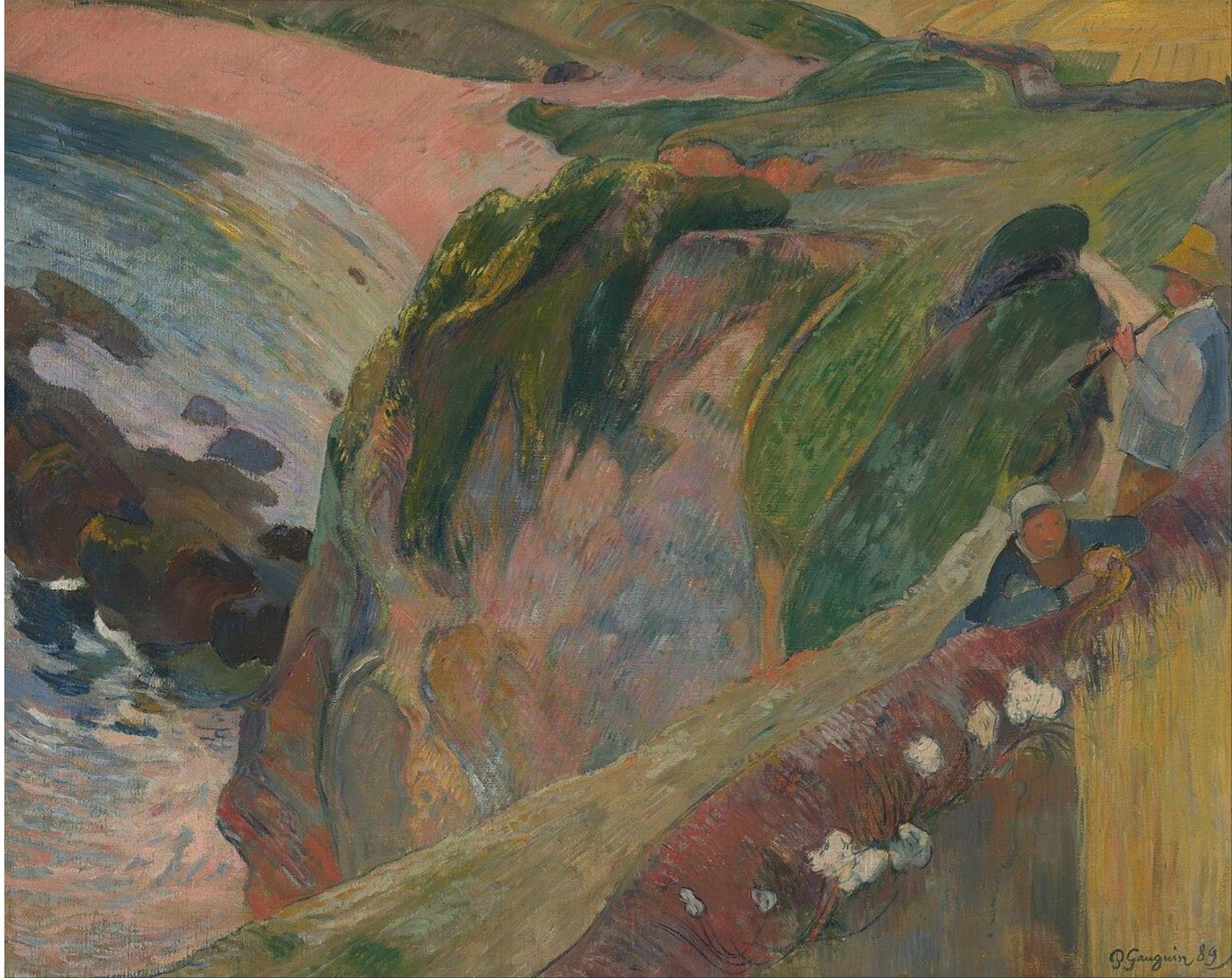
Gauguin, Ferme au Pouldu, 1890, 73x92 cm

- Gauguin reprend ici le même sujet que de Haan, et on peut ainsi noter l'écart entre le « maître » et ses élèves.
- Le point de vue adopté ici pour représenter la ferme, est plus éloigné. On voit la prairie au premier plan dont Gauguin veut souligner la couleur.
- Ce vert éclatant, le toit d'ardoise en bleu de Prusse, le muret jaune et bleu, les rochers blancs sont autant de fantaisies qui illuminent le tableau. Il n'y a plus « d'atmosphère » bretonne grise, mais un chatoiement de couleurs dont la juxtaposition donne de la « force » au tableau. Car même dans une oeuvre où la forme reste « ressemblante », Gauguin introduit ce bouquet de couleurs pour illuminer la toile, la rendant agréable à regarder.



Le joueur de flageolet sur la falaise, 1889, 71x91 cm

- Malheureusement la reproduction (issue de Wikipedia) ne rend pas justice à l'éclat des couleurs : Les roses, les bleus, les verts, les blancs.
- Ici le tableau pourrait être totalement abstrait, si ce n'était les deux personnages le long du bord droit, un berger et sa bombarde, une jeune fille qui taille le blé à la serpe.
- Bien sûr on peut reconnaître une falaise contre laquelle se jette la mer, mais l'effet des couleurs fait oublier les formes sous jacentes. Le point de vue en surplomb renforce l'impression d'étrangeté.



Emile Bernard « Marché à Pont-Aven », 1888, 65x91 cm

- Pendant que Gauguin expérimente sa liberté nouvelle, Bernard continue d'explorer le style mis au point en 1887-88.

- Ici l'effet surprenant des fils de laine qui pendent, les sommets de coiffes sur le bord inférieur du tableau, sont une extrapolation directe d'une idée japonaise. Il n'y a pas d'arrière plan, si ce n'est la maison schématique à gauche.
- Une estampe nipponne présentait des personnages derrière des barreaux de prison, et Bernard s'approprie cette idée pour en faire quelque chose de neuf
- Le point de vue, qui est celui de la marchande devant son étal, est, lui, très original.



Conclusion

- A partir de 1891, quand Gauguin recevra la reconnaissance du monde littéraire parisien symboliste comme seul « père de la peinture symboliste et synthétiste », Bernard reniera son compagnonnage avec son aîné, l'accusant de plagiat. Il ressentira toute sa vie une aigreur à l'égard du « maître ».
- S'il est clair que la démarche de Bernard dans l'invention d'un langage nouveau par rapport à l'Impressionnisme, a précédé celle de Gauguin, ce dernier a su faire fructifier l'idée initiale bien au-delà de ce que visait son jeune collègue.
- Esprit indépendant mais aussi prédateur, Gauguin a su tirer du contexte de Pont-Aven les éléments de liberté qui lui ont permis de déployer son talent artistique et de montrer la voie à l'art moderne.
- C'est sans doute dans la localité bretonne que le cheminement réellement créatif de Gauguin a commencé, et qu'il s'est montré le plus fécond.

Références

- André Cariou, « L'aventure de Pont-Aven et Gauguin », Skira, 2003
- André Cariou « Gauguin et l'École de Pont-Aven », Hazan, 2015.
- Anna Mazanti, Elena Princi « Gauguin et l'École de Pont-Aven » Figaro/ les grands maîtres de l'art, 2008.
- Peggy Vance, « Gauguin », Hazan, 2003.
- « Emile Bernard 1868-1941 » catalogue de l'exposition, musée de l'Orangerie, Flammarion, 2014.