

Orsay

De Pont-Aven aux Nabis

Pont Aven

- C'est Gauguin qui a fait la « légende » de Pont Aven, bien que le lieu ait été fréquenté par les peintres, avant et après lui.
- C'est là en effet qu'il a « rompu les amarres » aussi bien avec la peinture académique (çà, il l'avait fait bien avant, dès qu'il avait commencé à peindre, c'est-à-dire fort tard, vers 25 ans) qu'avec la peinture impressionniste et post impressionniste, qui était la modernité de l'époque. Une autre présentation a décrit le processus :
 - <http://www.la-vie-au-grand-art.com/pages/tableaux/xixeme/pont-aven-lieu-de-naissance-de-l-art-moderne.html>
- Ici il s'agit plutôt de l'illustrer avec les toiles accrochées à Orsay.

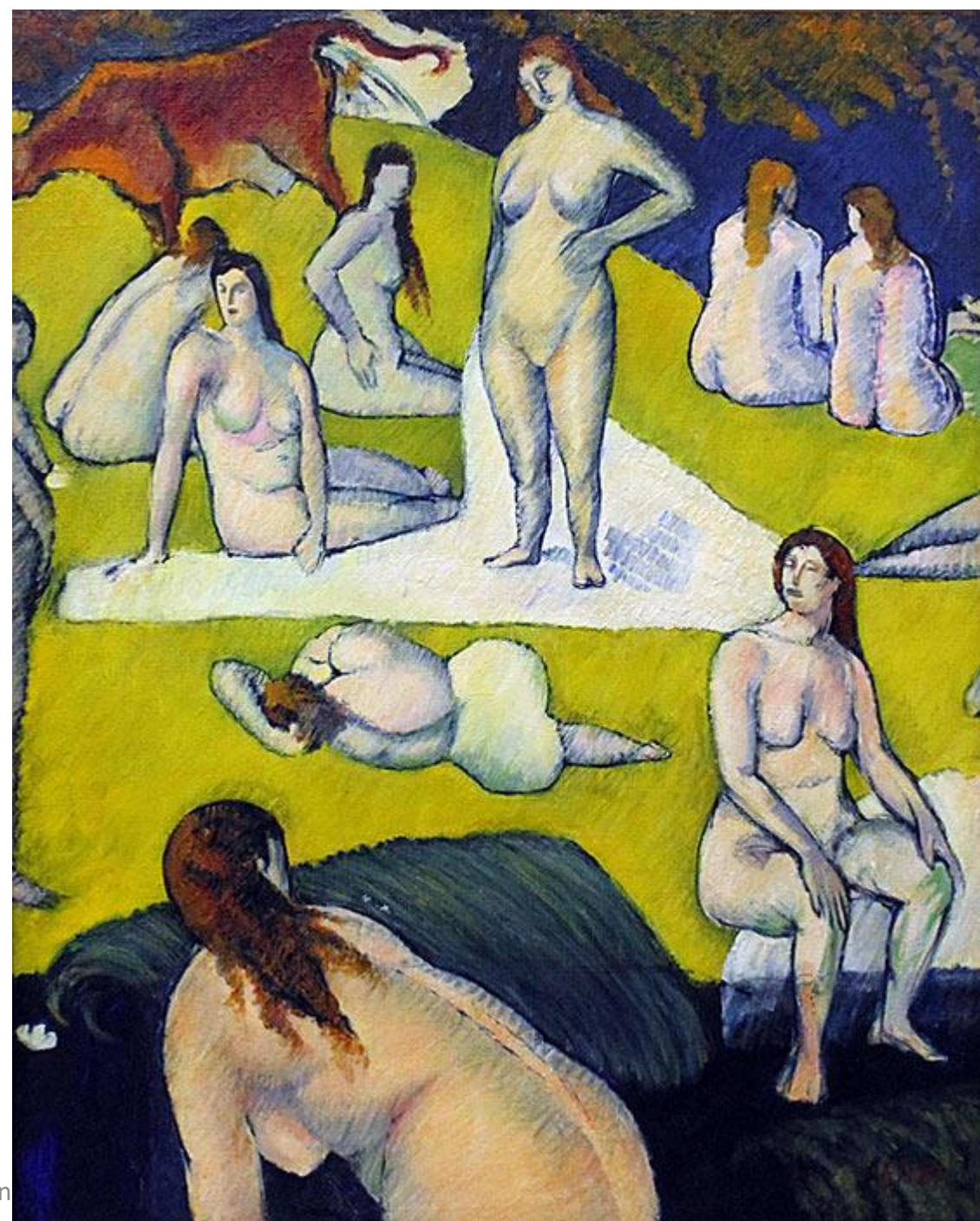
Gauguin « les lavandières à Pont-Aven », 1886, 71x90 cm

- En 1886 Gauguin n'a pas encore entamé sa « révolution ». Durant ce premier séjour à Pont-Aven, il peint de manière assez classique, avec une technique qui s'inspire des impressionnistes (petits traits de couleurs juxtaposées, dans les arbres, sur le sol, sur le toit des maisons et même dans le ciel).
- Pourtant il affirme un solide sens de la composition: les vastes zones de couleur (rose pour le sol et les maisons en bas, vert pour les arbres en haut, bleu pour les toits au milieu) se répondent et s'interpénètrent de façon claire. Les zones de gris clair (rivière, ciel) complètent le tableau et créent une variété supplémentaire.
- Les tout petits personnages (lavandières, paysan et enfants à droite) ne bouleversent pas la structure, mais ajoutent une pointe d'animation.



Emile Bernard « Baigneuses à la vache rouge », 1887, 92x73 cm

- Bernard fut l'aiguillon de Gauguin, celui qui l'a aidé indirectement à s'affranchir des conventions. Mais en 1887 leur rencontre ne s'était pas faite.
- Le jeune homme (il avait 19 ans), était en train de mettre au point avec son ami Louis Anquetin, ce qui fut le « cloisonnisme », une manière de peindre qui voulait retrouver la simplicité des « maitres verriers »: peinture en aplat (sans modelé pour rendre le volume) avec les contours encadrés d'un trait noir.
- Ici la prairie est vert caca d'oie, la vache rouge, l'eau bleu foncé. Les baigneuses n'ont pas de forme particulièrement harmonieuse, Bernard s'est inspiré de celles de Cézanne.
- La perspective est quasiment absente, et couper au $\frac{3}{4}$ la baigneuse au premier plan et une autre sur la gauche à moitié, est copié des estampes japonaises. La disposition des figures paraît d'ailleurs totalement arbitraire.
- Clairement, Bernard voulait faire sauter toutes les conventions de l'académisme. C'est ce qui plut à Gauguin.



Emile Bernard « Madeleine au Bois d'Amour », 1890, 137x163 cm

- Le Bois d'Amour est situé au dessus de Pont Aven et tous les peintres du groupe de Gauguin aimaient s'y rendre pour y peindre. Bernard a représenté allongée, sa jeune sœur qui l'accompagnait dans ses pérégrinations en Bretagne.
- On peut interpréter ce tableau de multiples façons, la plus simple étant que la jeune fille (elle avait 17 ans à l'époque) était représentée en communion avec la nature : La volontaire simplification de la représentation évoque les tableaux un peu mystiques de Puvis de Chavanne.
- L'anatomie n'est guère respectée (les jambes sont bien longues), et la perspective à peine (suggérée par l'alignement des arbres). La géométrie des verticales et des horizontales donne une impression d'immobilité, donc de permanence de la Nature.
- Les tons sourds sont représentatifs de la Bretagne. Mais Bernard y ajoute une « gestion » particulière des couleurs et des formes: l'herbe devient lie de vin derrière le corps de la jeune fille, les reflets dans l'eau sont des taches vert foncé.



Emile Bernard, « Moisson au bord de la mer », 1891

- Bernard poursuit ses expérimentations, en stylisant ici les formes au maximum.
- Les meules ou les maisons sont schématiques, les personnes sont prises dans des mouvements stylisés qui ne manquent pas d'allure.
- Ce sont les zones de couleur (toujours en aplat) qui structurent le tableau. Couleurs froides au dessus, couleurs chaudes en bas, rompues par le bleu foncé des vêtements en bas à droite.
- Mais le tableau est unifié par des teintes relativement claires (gris/ bleu du ciel, rose des maisons, vert de la prairie, jaune des champs), la paysanne en robe bleu foncé servant à les mettre en valeur.

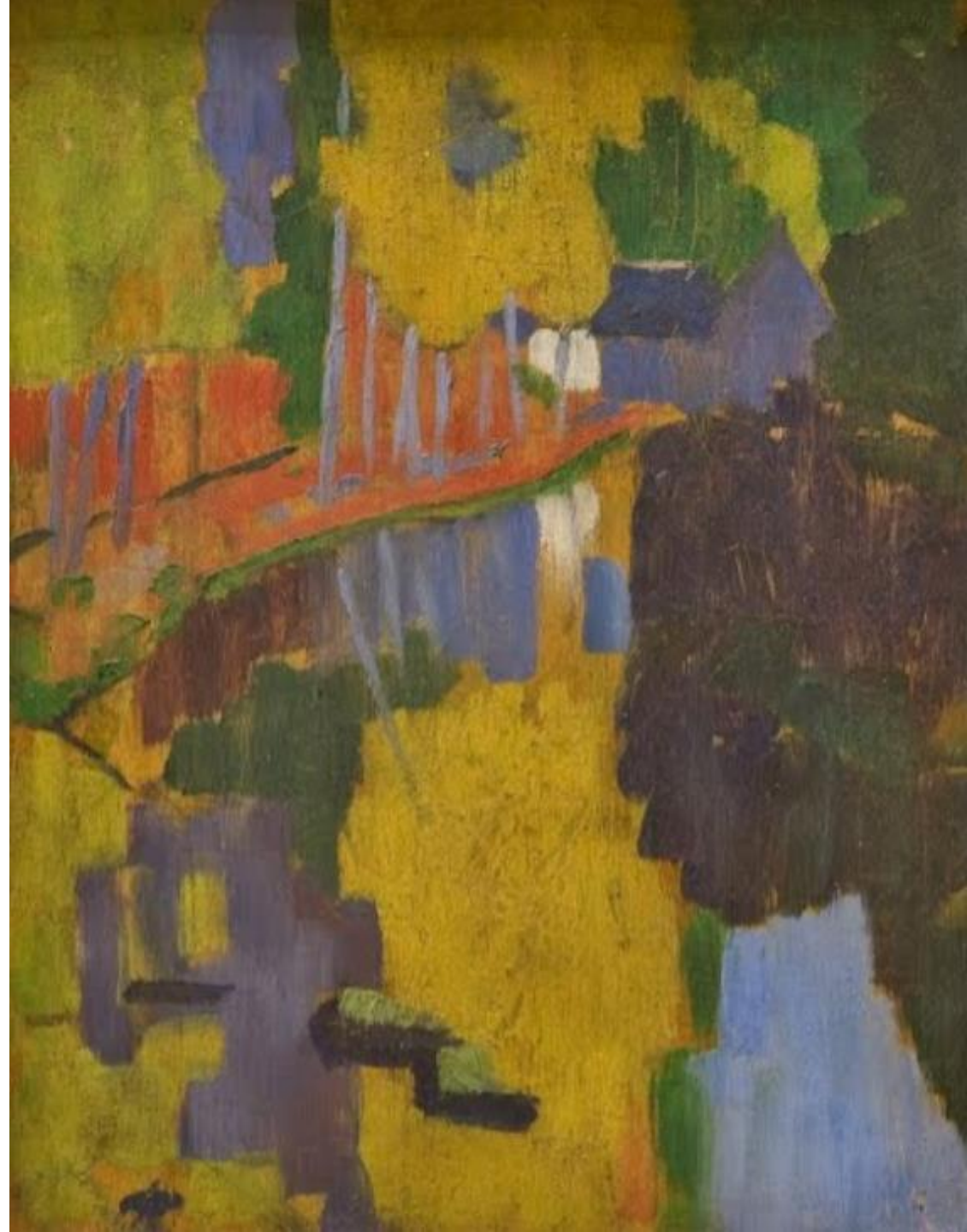


Paul Sérusier « Le talisman » , 1888, 27x21 cm

- Cette représentation d'un coin de nature 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.
- La carte postale ci-dessous révèle l'apparence du lieu à l'époque : le « bois d'Amour », destination de promenade le long de l'Âven.



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.



Paul Serusier « La barrière fleurie, Le Pouldu », 1889, 73x60 cm

- Après le « Talisman » Serusier est resté très attaché à la Bretagne.
- Ici il revient à une peinture figurative, où l'arbre, la maison, le couple de bretonnes parfaitement dessinées, et même la barrière, inscrivent le tableau dans la réalité.
- L'harmonie des couleurs, plutôt « douces » (rose, gris/bleu, vert, marron et bleu) contribue à évoquer une atmosphère agréable mais sans éclat.
- Le décor est simplifié, les larges zones peintes en aplat obligent l'œil à se concentrer sur ce qu'il reconnaît, notamment les bretonnes avec cette barrière improbable entre elles.



Serusier « La barrière »,
1890 ,50x62 cm

- Ici par contre l'Homme est absent, si ce n'est par ce qu'il accomplit: la barrière, le chemin tracé, le pré fauché, qui s'inscrivent dans des formes régulières et ont des couleurs unies.
- Au-delà du muret par contre, dans la partie supérieure, la nature est plus foisonnante, plus « sauvage », ce qui caractérise bien les paysages bretons.
- Quant aux couleurs, elles sont plutôt claires au premier plan, foncées au second, ajoutant au mystère de cette Nature « sauvage ». Dans l'ensemble, les couleurs ne sont guère « brillantes ».



Bernard, « Bretonnes aux ombrelles, 1892, 81x105 cm

- Ici aussi Bernard essaie de jouer des contrastes. Il dispose un décor schématique en zones unies, opposant le bleu et le jaune, qui, à droite, fusionnent dans le vert de la végétation.
- Devant ce décor aux formes simples, les bretonnes ont des poses recherchées, leurs silhouettes bien dessinées créent une « présence » devant ces fonds unis.
- Les contours semi-circulaires des ombrelles répondent aux formes rondes du décor
- Les lignes verticales (arbres, bretonnes en pied, tronc des bretonnes assises, manches des ombrelles, fumée de la maison) strient ce décor, et lui donnent une certaine « animation ».
- La dame assise sous l'ombrelle rouge et dont le visage paraît coupé, ainsi que la maison rose à gauche aux formes improbables, créent une sorte de hiatus dans cette composition.



Serusier « les laveuses à la Laïta », 1892, 73x92 cm

- Le style est « synthétique »: peu de détails, des formes simples, des couleurs unies, un peu arbitraires (la prairie rouge, les bretonnes au teint beige, la rivière bleu/ gris, le ciel jaune).
- Mais les paysannes sont saisies dans le naturel et la force de leurs gestes: porter de lourds draps mouillés avec une certaine grâce. Visiblement Serusier était en empathie avec la population locale.
- Le ton général du tableau est « éteint », il n'y a pas de couleur brillante, mais c'est le beige qui domine, contrasté par la prairie rouge et la rivière gris/ bleu.



Gauguin, « Moulin David », 1894, 73x92 cm

- En 1894 Gauguin est revenu d'un premier séjour dans le Pacifique, et en a rapporté un sens des couleurs (qu'il avait commencé à mettre au point en 1887, lors de son voyage en Martinique).
- L'orange, le vert vif, le bleu, le violet éclairent un décor breton réputé plutôt gris. Cet amalgame de couleurs donne un aspect particulièrement chaleureux à ce coin de campagne.
- Gauguin n'abandonne pas son sens de la forme. Il installe des arbres filiformes sur une verticale au milieu du tableau, qui sépare la structure « géométrique » du moulin, du foisonnement « organique » de la végétation à droite, les couleurs froides, et les couleurs chaudes.



Les Nabis

- Lorsque Sérusier rentra de Pont Aven à Paris en septembre 1888 avec son « Talisman » sous le bras, il le montra à ses amis de l'Académie Jullian: Maurice Denis, Ker Xavier Roussel, Paul Ranson. Ils furent impressionnés par la liberté de facture ainsi conquise, par ces formes quasi abstraites. Pour eux ce fut une révélation, et ils donnèrent ce nom de « Talisman » au tableau.
- Le groupe prit l'habitude de se réunir pour discuter de nouvelles théories de l'Art, et ils finirent par constituer une « secte » surnommée les « **Nabis** » (prophètes, en hébreu), réunie par le « Talisman ». A l'époque, les sociétés secrètes, l'ésothérisme, la « théosophie », étaient à la mode: une manière d'échapper au matérialisme de la Révolution Industrielle. Plus tard d'autres se joignirent à ce groupe, notamment Emile Vuillard et Paul Bonnard.
- Sur le plan artistique, ces Nabis rejetaient autant l'académisme que l'impressionnisme, mêlant symbolisme (parfois) et synthétisme (parfois aussi), mais ils restaient très attachés aux accords de couleurs, qui ne cherchaient pas à être réalistes, mais à donner une certaine expressivité à la toile. De ce point de vue, ils précédèrent mais allaient dans la même direction que les « Fauves ». Cependant, ils n'avaient pas leur liberté.
- Les Nabis, qui étaient tous de petits ou de grands bourgeois, se distinguèrent plutôt par leur volonté « d'abolir les frontières du tableau », ils s'intéressèrent aux décors de théâtre, aux objets **décoratifs** : Cet élément est central dans leur approche. Ce faisant ils ne s'aliénèrent pas une clientèle qui appartenait au même milieu qu'eux, à laquelle ils vendaient toutes sortes d'objets « décoratifs ».

Maurice Denis, « Taches de soleil sur la terrasse », 1890, 20x23 cm

- Ce minuscule tableau semi-abstrait, vient en droite ligne du « Talisman ».
- Denis a fait une sorte d'étude sur les couleurs complémentaires (rouge/vert), où la forme est réduite à sa plus simple expression: l'esquisse des troncs, la silhouette de l'enfant qui raccrochent l'œil à une certaine réalité.
- Les taches vert clair et rouge qui percent la ligne de feuillage vert foncé, créent, par leur contraste, une certaine structure et une « force »: les couleurs sont « en un certain ordre assemblées », selon la formule même de Denis.



Maurice Denis « Les muses », 1893, 171x137 cm

- Ce tableau est totalement différent. On pourrait penser, de prime abord, à une représentation stylisée d'un jardin public. Or il n'y a que des femmes, les 9 muses. Mais celles-ci sont sans leurs attributs habituels et sont vêtues à la mode 1900. Leurs visages sont peu différenciés, et l'épouse du peintre a servi de modèle.
- Les troncs d'arbre créent des bandes verticales sombres, entre lesquelles se fauillent les contours dentelés des feuilles ainsi que les formes tourmentées de branches en haut, et les courbes des corps et des têtes en bas. La gamme des couleurs est étroite entre le noir, le rouge et le beige.
- Les motifs des robes reprennent des lignes sinueuses ou reproduisent ceux des feuilles au sol ou dans les arbres.
- Il y a quelques incongruités: l'épaule droite trop large de la muse assise de dos, le bras trop long de celle de profil.
- Tout ceci donne un aspect fortement calligraphique et « décoratif » à ce tableau, contemporain de la naissance de « L'Art Nouveau ».
- L'aspect symbolique, si important pour Maurice Denis, passe aujourd'hui au second plan.



Denis « Bretonnes sous la tonnelle », non daté,
50x60 cm

- Ce tableau est non daté et Maurice Denis a fait beaucoup varier son style durant sa longue vie. Il est donc difficile de le situer dans son œuvre.
- Mais il fournit quelques clés de la démarche de Denis: un motif banal de la vie courante, une volonté de juxtaposer les couleurs « en un certain ordre »: Ici le saumon qui s'entremêle au vert, celui-ci qui interrompt le gris de la mer dans la moitié supérieure du tableau.
- Les coiffes des bretonnes, les roses de la tonnelle, les marguerites rompent le caractère systématique des juxtapositions de couleur. Ce tableau a bien un aspect « décoratif »!



Edouard Vuillard « Jardins publics », 1894, 213x (73,154, 81) cm

- Ce sont 3 des 9 panneaux conçus pour orner une salle d'un hôtel particulier donnant sur le bois de Boulogne. Ils prolongent en quelques sorte les fenêtres de cette pièce.



- Les 9 panneaux sont unis entre eux par un décor qui se continue d'un panneau à l'autre (sol, frondaisons, horizon).
- Vuillard représente des scènes de la vie ordinaire au jardin public, ne comportant que femmes et enfants. Il a utilisé une peinture à la colle, très mate, et qui sèche vite.
- Le sol, vide, censé représenter des graviers, parsemé d'ombres, occupe ici la moitié inférieure des panneaux. Les personnages sont relégués au second plan. Ce vide est inspiré des estampes japonaises.
- Les robes des femmes sont colorées, à motifs, Vuillard était fils d'une modiste et a toujours vécu au milieu des tissus.
- La granularité des ombres et de la lumière dans le feuillage, des cailloux sur le sol, fait écho aux motifs imprimés des robes.
- Les scènes, qui sont autonomes, semblent prises sur le vif elles ont pourtant été conçues en atelier. L'impression générale est celle d'un grand cadre décoratif, beaucoup plus riche, picturalement parlant, qu'un simple motif imprimé.

Détail du panneau central (« les nourrices »)

- La femme sous l'ombrelle jaune, au visage caché, tient un lange avec un bébé, difficilement identifiable.
- Les visages sont à peine esquissés, même si les attitudes semblent naturelles. Ce sont les couleurs qui intéressent Vuillard, le rapport du beige et du rose (sol) du vert et du beige (clôture, prairie, frondaisons).
- Le ciel semble délavé



Godefroy Dang Nguyen

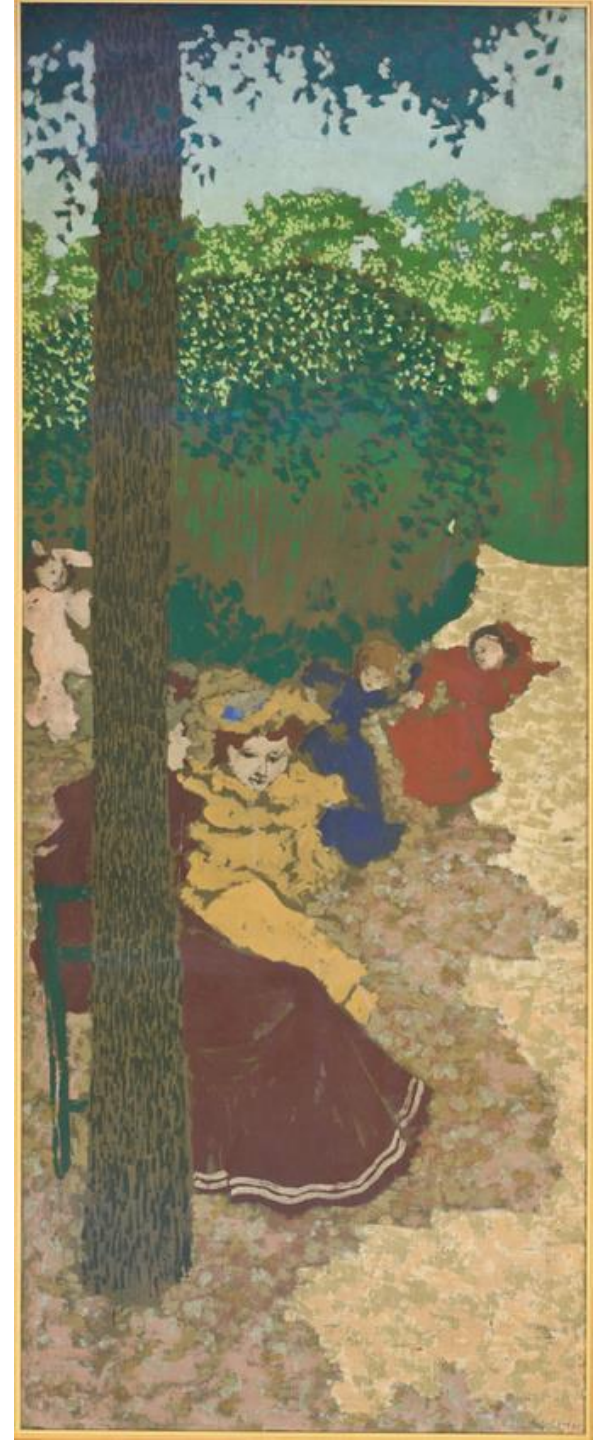
Détail du panneau latéral droit (« L'ombrelle rouge »)

- Un chien, à peine visible avec son ruban bleu, s'appuie sur la cuisse de sa maitresse qui paraît assoupie. Les parements de sa robe noire, les fleurs dans son chapeau donnent un élément de brillant.
- Le rouge de l'ombrelle se détache fortement sur le vert du feuillage derrière.
- Les plans se succèdent en « bandes » horizontales : sol beige, herbes vertes, clôture, feuillage au loin. Dans chacune, la couleur et les formes sont spécifiques.
- Ici aussi, le visage, les mains sont à peine esquissés. Ce n'est pas l'individu qui intéresse Vuillard, mais le décor.



Autres panneaux des Jardins publics

- Orsay possède 2 autres des 9 panneaux, 1 est perdu (spolié pendant la guerre) les 3 derniers sont aux USA.
- Les deux autres panneaux d'Orsay sont disposés perpendiculairement au triptyque central, comme dans la configuration originelle.
- Les deux scènes sont vues par en dessus, assez rapprochées. Elles ne collent pas avec le triptyque central, où la scène était vue de face.
- Dans celle de droite, « fillettes jouant », un arbre (coupé en haut), cache une des femmes, un procédé typiquement japonais.
- Les couleurs des robes (jaune, rouge, bleu) tranchent sur le fond beige du sol. Les silhouettes ne sont pas dessinées d'un trait sûr, leur contour sont presque « tremblotants », ce qui les fait se fondre dans l'arrière plan granuleux du décor. C'est la couleur qui crée le contraste entre elles et le sol.
- Il y a un semblant de perspective donné par la réduction de la taille des personnages, et de la végétation.



« L'interrogatoire »

- Ce panneau superpose une scène assez réaliste à un décor presque irréel. Tout se passe comme si on était au théâtre : les personnages ont une vraie « présence » (on devine l'aspect intimidé de la petite fille, l'attitude interrogatrice et protectrice de la jeune femme, on voit une petite fille qui s'enfuit à droite, sans doute celle qui a fait la bêtise, et celle en robe saumon au milieu vraisemblablement la victime)
- Par contre derrière, le sol et la végétation sont improbables, comme dans un décor de théâtre.



Vuillard « Jardin des Tuileries », 1894, 28x34 cm

- Encore un cadrage « japonais » : A droite, on ne voit qu'un tronc, et la partie basse de son feuillage.
- Dans la partie inférieure du tableau, une étendue neigeuse, avec quelques taches, dont peut être l'ombre du peintre (un cadrage aussi « photographique », on ne peut pas éliminer l'ombre sur une photo quand on a le soleil dans le dos).
- C'est l'assemblage des couleurs qui donne un cachet particulier à ce tableau, où les personnages sont absents : Vert jaune en haut à droite, vert foncé et bleu marine teinté de doré en arrière plan, blanc en bas.



Pierre Bonnard « Le grand Jardin », 1895, 168x221 cm

- Il s'agit d'une modulation de verts : Même le ciel a cette couleur, mêlée de gris.
- Mais se superposant à ces effets de tons, les personnages, êtres humains et animaux, se détachent nettement. Ils sont décrits de façon précise, quoique simplifiée, par petites touches de pinceau.
- Le cadrage est assez classique, l'arbre soulignant la silhouette de la fermière, et le buisson coupé à gauche servant à « caler » le tableau.



Pierre Bonnard, « l'enfant au pâtre de sable », 1894, 167x51 cm

- Le format particulier rappelle les « kakemono » japonais, c'est-à-dire une longue toile pouvant être enroulée, suspendue au mur. Ce tableau simple semble avoir été conçu comme élément d'un plus grand ensemble.
- Le fonds est beige, aussi bien le mur que le sol, ce qui donne une unité à toute la surface, émaillée par quelques éléments de discontinuité: lignes horizontales et verticales des marches, de la porte et du pot, courbes de la silhouette de l'enfant, du seau, de l'arbre.
- Le motif noir et blanc, géométrique de la blouse, répond au motif vert et moucheté du feuillage. Mais le grand vide entre l'enfant et le décor au fond, ainsi que le ton uni de la surface et les contrastes très adoucis de couleur, font penser, selon la notice du musée d'Orsay, à de la peinture chinoise.
- Par contre l'attitude vivante de l'enfant, les irrégularités de sa silhouette, la précision dans la restitution de la « profondeur » du feuillage, sont typiquement issus de la tradition occidentale.

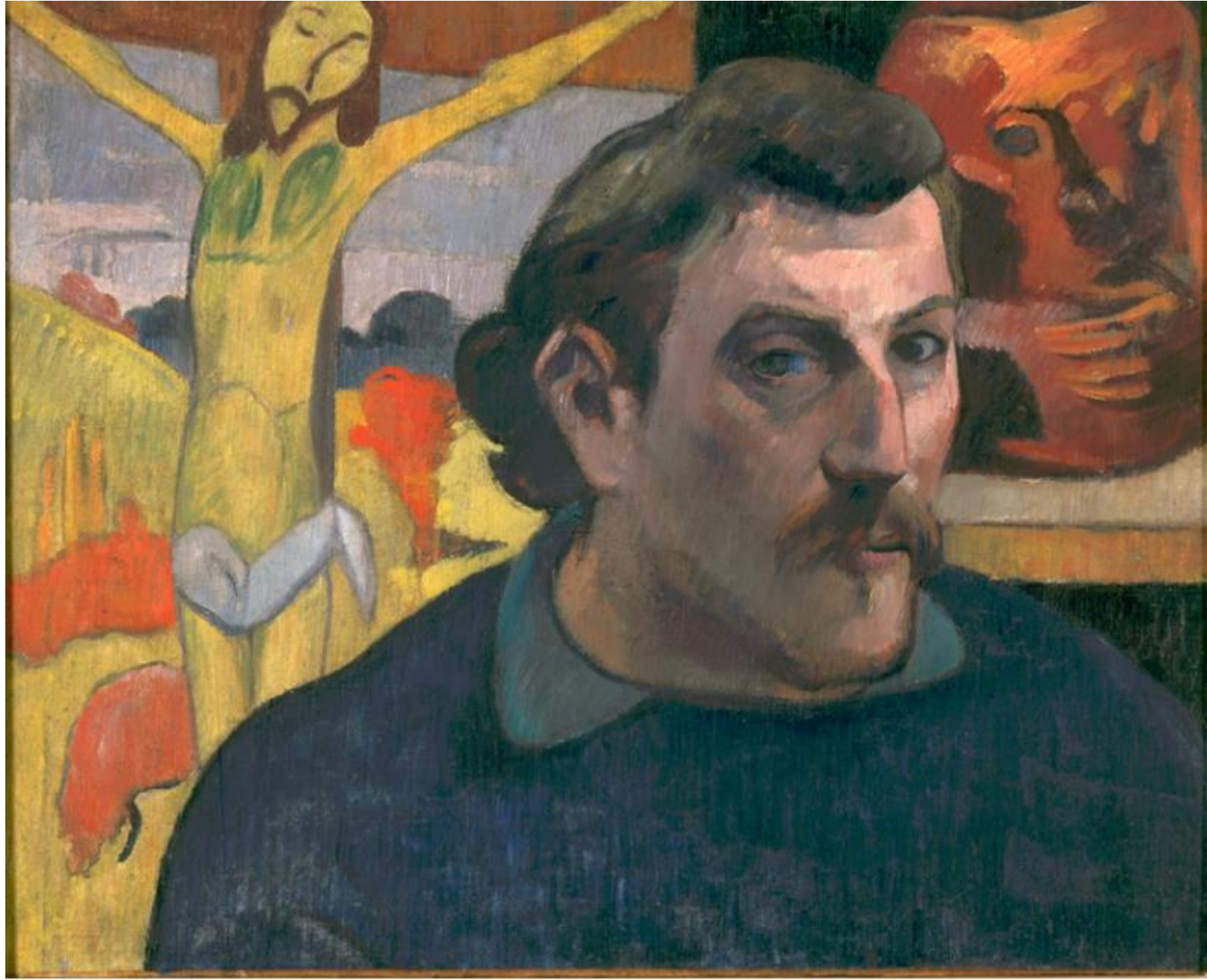


Conclusion

- Les tableaux d'Orsay présentés ici traitent de paysages, mais ils sont accrochés dans deux zones différentes au musée: Une consacrée à Gauguin et à son influence (Pont-Aven), l'autre (de l'autre côté de la galerie centrale) dédiée aux Nabis.
- Pourtant Gauguin, l'homme clé ici, inspira autant Pont-Aven que les Nabis. D'ailleurs Sérusier qui séjourna à Pont-Aven, co-fonda les Nabis et c'est lui qui rapporta le « Talisman » à Paris pour le montrer à ses amis.
- Mais la démarche de Pont-Aven et celle des Nabis étaient sensiblement différentes, même si Sérusier naviguait entre les deux. La première se confronte à une nature quasi-sauvage et ce motif lui inspire de dépasser ce que le monde « civilisé » lui apprend, à savoir l'académisme et l'impressionnisme.
- Le « Nabisme » vient après Pont-Aven, il en retient la liberté, mais en use pour créer une peinture « décorative », parfois symbolique, mais qui plait à une clientèle bourgeoise. Cela rappelle un peu les peintres hollandais du XVIIème et leur clientèle de bourgeois industriels.
- Gauguin lui, l'homme fort de Pont-Aven, décidera de quitter complètement la civilisation. Le bonus suivant, qui est aussi à Orsay, tente de décrire simplement sa démarche.

Bonus : 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 et stylisé, offrant trois zones de couleur, jaune/ orange, bleu/ gris et marron/ beige.



Références

- Alain Jaubert « Vuillard », série Palette, DVD.
- Guy Cogeval « Vuillard. Le temps détourné », Gallimard, 1993
- Notices du musée d'Orsay
 - <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections>

- 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.

