

The background of the cover is a painting. It depicts a vast blue sea with a large, curling wave in the center. The sky is a deep blue with a few soft, white and pinkish clouds. In the foreground, a sandy beach is shown with a complex, swirling pattern of yellow, white, and blue, resembling a marbled or topographical map. The overall style is expressive and somewhat abstract.

EFFETS DE RÊVES

G. Lacombe,
O. Penguilly - l'Haridon - Yan'Dargent - E. Luminais - P. Sérusier

Cet ouvrage a été tiré à 1 000 exemplaires et réalisé par le groupe d'étudiants en licence d'histoire de l'art et archéologie, option pratiques publiques "livre", de l'Université de Rennes 2.

Professeur : Denise Delouche
Conception graphique : Sylvie Pierre
Photocomposition : Gaëlle Le Page, Françoise Rouillé, Béatrice Tessier
Maquette : Catherine Abéguil, Sonia Baujoux, Armelle Jézéquel, Françoise Rouillé, Béatrice Tessier
Responsables des illustrations : Willy Ouvrand, Bruno Thobie
Croquis : Jane Boscher, Franck Desclos
Corrections, indextation : Françoise Chapalain
Responsables action mécénat : Nathalie Brand, Nathalie Molines
Conception du logo : Isabelle Rhodes, Chantal Kerrand
Conception de la couverture : Stéphane Lesage
Cliché : Yannick Brunel
Carte de localisation : Roland Neveu
Impression : Imprimerie de l'Université de Rennes 2

Crédits photographiques :
(les chiffres renvoient aux pages)

13, 21, 46 : cliché Rennes, Musée des Beaux-Arts. 34 : cliché Rennes, Bibliothèque Municipale. 36 : cliché Rennes, C. Lesage. 45 : cliché Rennes, D. Delouche. 27 : cliché Brest, J. Booyran. 17, 35, 43, 53, 55 : cliché Quimper, Musée des Beaux-Arts. 39 : cliché Quimper, J. Moati. 60, 61 : cliché Quimper, J. Paillet. 62 : cliché Morlaix, Musée des Jacobins. 22, 51 : cliché Nantes, Musée des Beaux-Arts. P. Jean. 14 : cliché Angers, Musée des Beaux-Arts. 15, 38, 47 : cliché Paris, Réunion des Musées Nationaux. 28 : cliché Paris, Musée des Arts Décoratifs. 26 : cliché Rennes, Musée de Bretagne. 54 : cliché Albi, Musée des Beaux-Arts. 30 : cliché Indianapolis, Museum of Art.

Remerciements :

Nous remercions pour les traductions : Françoise Audrin et Clarmen Kersten (allemand), Nadine Boullier (anglais), Jili Boucherit (breton), Ginette Le Borgne (espagnol).
Nous remercions pour leur aide : Marie-France Beauvais, Raymonde Céligny, Anne-Marie Conas, Xavier Ferrieu, Jacqueline Gobel, Guy Humbert-Droz, Yves Le Hucho, Charlie Lesage, Alain Lieury, Louis Nicoli, les services

du SIRE de l'Université de Rennes 2 : la classe de Terminale BT spécialité imprimerie, du lycée d'enseignement professionnel, rue Robidou à Rennes et leur professeur Roseline Humbert-Droz.

Nous témoignons également notre reconnaissance à messieurs René Le Bihan, Jean Aubert, André Cariou, conservateurs des musées de Brest, Rennes et Quimper.



arts
de
l'ouest



EFFETS DE RÊVES

Cet ouvrage collectif a été réalisé sous la direction de Denise Delouche

Il a reçu, dans le cadre d'une action de mécénat, le soutien
du **CREDIT MUTUEL DE BRETAGNE**
et de l'entreprise **BM. DAILLET**

Il a bénéficié de l'appui du Ministère de la Culture et de la Communication
de la **DRAC BRETAGNE**
du Ministère de l'Éducation Nationale
et du Service Culturel de l'Université de Rennes 2

Presses Universitaires de Rennes 2

Tous droits de traduction, de reproduction (textes, images) et adaptation réservés pour tous pays

EFFETS DE RÊVES

sommaire

Carte de la Bretagne	4
Avant-propos	6 Denise Delouche
Introduction	8 Jean-Luc Abjean

GEORGES LACOMBE : <i>Marine bleue, effet de vagues</i>	10 Jacqueline Duroc
Rennes, Musée des Beaux-Arts	

OCTAVE PENGUILLY-L'HARIDON : <i>les Petites mouettes, Rivage de Belle-Ile-en-Mer, Port Donan (Morbihan)</i>	18 Anne Villeneuve
Rennes, Musée des Beaux-Arts	

GEORGES LACOMBE : <i>Falaises à Camaret, Vorrhor, vague grise</i>	24 Typhaine Yvon
Brest, Musée des Beaux-Arts	

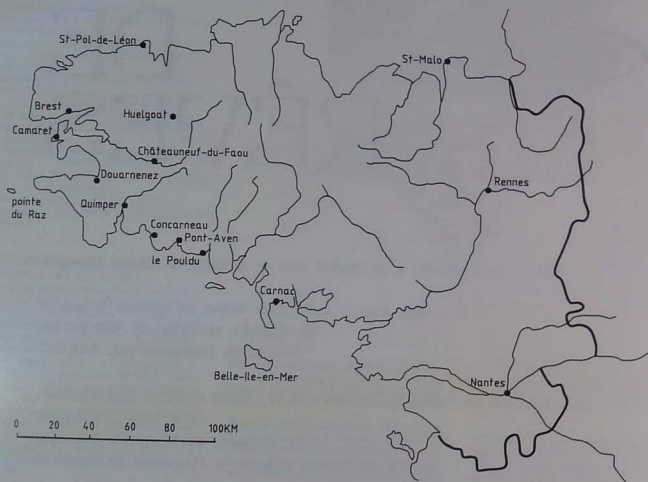
YAN' D'ARGENT : <i>les Lavandières de la nuit</i>	32 Géraldine Mabire
Quimper, Musée des Beaux-Arts	

EVARISTE LUMINAIS : <i>la Fuite du roi Gradlon</i>	40 Geneviève Le Bris
Quimper, Musée des Beaux-Arts	

PAUL SERUSIER : <i>l'Incantation ou le Bois sacré</i>	48 Nathalie Daviez
Quimper, Musée des Beaux-Arts	

PAUL SERUSIER : <i>Gargantua</i>	58 Nathalie Briand
Châteauneuf-du-Faou, collection privée	

Index des noms de personnes	66
Index des noms de lieux	66
Table des illustrations	67



Avant propos

La revue *Arts de l'Ouest* est née de la volonté de son fondateur André Mussat de ne pas laisser dormir dans la bibliothèque de l'Institut Armorican des mémoires de maîtrise parfois de grande qualité, la collection *Regards oeuvres de l'Ouest* procédée de la même intention: chaque année les étudiants en formation d'Histoire de l'art font des «dossiers» sur des sujets librement choisis dans le cadre des «bloccs» qui constituent leur licence, certains sont d'excellentes études qu'il était regrettable de laisser à l'état d'archives scolaires. D'autant qu'à cette formation universitaire traditionnelle, c'est-à-dire théorique, s'ajoute particulièrement à l'université de Rennes II, le souci de mettre les étudiants au contact des réalités professionnelles. Pourquoi alors ne pas proposer aux étudiants la réalisation complète d'un livre qui rassemblerait leurs propres textes? En tant que professeur le projet me tenaillait depuis plusieurs années, les premières tentatives ont échoué, non par faute d'enthousiasme de la part des étudiants, mais à cause de la difficulté de trouver d'indis-

pensables partenaires qui soient fiables, Centre régional pédagogique et conservateurs des musées concernés, tout en se déclarant très intéressés par le projet n'ont en fait pas donné suite (1).

Le premier objectif est celui de la formation des étudiants: formation habituelle qui consiste à apprendre à lire une image, à analyser une peinture et à la situer dans son contexte historique et stylistique, formation plus originale et déjà professionnelle, réaliser un livre, et puisqu'il s'agit d'art, pourquoi pas un «beau» livre, avec des illustrations en couleurs (comment parler de peinture sans couleur?), avec une typographie soignée, une mise en page aérée et élégante...

Et l'aventure a commencé en compagnie d'une vingtaine d'étudiants (2), il fallait d'abord reprendre les dossiers initiaux, affiner les idées, enrichir les références, améliorer et scander le plan, puis penser à l'impossible résumé destiné à la traduction et aux légendes non moins rétives...

Puis l'informatique aidant, procéder au traitement de texte, choisir corps et caractères, respecter les normes de l'imprimeur, travailler la mise en page en alliant texte et images de la façon la plus riche possible, chercher les moyens les plus efficaces (et les moins onéreux) pour produire des croquis convaincants.

Parallèlement, contacter les partenaires extérieurs: la recherche des mécènes publics et privés a été l'incessante toile de fond, avec l'inquiétude latente de ne pas trouver assez d'argent, donc d'échouer. Les étudiants ont demandé des devis, élaboré les montages financiers, commandé les photographies, demandé l'autorisation de reproduire et les droits afférents. La faiblesse pécuniaire des moyens n'empêche pas de passer commande d'un logo (à deux étudiantes en Arts plastiques reconverties à l'Histoire de l'art) et de la couverture (à une classe d'élèves imprimeurs), elle empêchera de recourir à des entreprises extérieures pour la photocomposition et l'impression, mais la collaboration avec les services de l'université, informatique et imprime-

rie, n'est pas moins riche: respect des délais fixés, suivi du travail; ajoutons le souci de la diffusion dans le cadre du service des Presses universitaires de Rennes II.

Diffuser, vendre, clés de toute réussite éditoriale... Ces livres de la collection *Regards*, s'insérant dans une collection déjà connue vont toucher les lecteurs fidèles de *Arts de l'Ouest*, mais au-delà? Ils devraient intéresser un public beaucoup plus large, soucieux de mieux approcher la peinture; un souci constant de clarté dans la démarche, de simplicité dans le langage a présidé à l'élaboration de ces textes, croquis et photographies comparatives illustrent le propos, pour le rendre plus efficace.

Ces livres sont destinés aux jeunes étudiants commençant leurs études en Histoire de l'art et aussi aux étudiants en Lettres ou en Histoire qui rencontrent la peinture au détour de leurs programmes. Ils devraient également intéresser les enseignants du primaire et du second

naire souvent encore démunis devant le tableau, leurs élèves et aussi le grand public qui se rend aujourd'hui massivement aux expositions que les musées lui proposent. Les carnets-parcours du Musée d'Orsay, les dépliants du Musée des Beaux-Arts de Rennes répondent aux mêmes objectifs. Un prix de vente calculé au plus juste devrait permettre d'atteindre tous ces lecteurs, si l'information circule largement.

Effets de rêves est le premier titre, forgé par les étudiants stimulés par *la Marine bleue, effets de vagues* de Georges Lacombe choisie pour la couverture; il propose l'étude de sept oeuvres toutes enracinées en Bretagne, balançant entre le réel et l'imaginaire. La diversité caractérise ces sept approches, pas question en effet, d'imposer une grille sclérosante d'analyse et d'insister un académisme coulant les sensibilités dans le même moule; mais que le regard plonge directement dans l'oeuvre ou que l'artiste soit d'abord présen-

té au milieu de ses préoccupations du moment, les auteurs proposent la double approche qui est au coeur de notre discipline, l'art en rapport à l'histoire, le lecteur pouvant s'il le désire poursuivre sa découverte dans les deux directions, suivant les lectures proposées et en allant au musée déguster l'oeuvre avec un appétit aiguisé.

Denise Delonche

(1) mentionnés Pascal Aumasson, conservateur au Musée d'histoire de St-Brieuc, qui a permis l'édition d'une étude sous forme d'un dépliant accompagnant une carte postale reproduisant l'oeuvre; il s'agit aussi de *Port à l'île, marée basse à l'embouchure du Trieux* de Paul Sebillot étudiée par Patrick Malbois (1987).

(2) Les auteurs des textes et les réalisateurs des deux livres. Précisons que les diverses missions ont été partagées au sein du groupe, mais que toutes les décisions ont été collectives: de la critique publique des textes et de la maquette, au choix des caractères et de la couverture.

introduction

Articulant imaginaire et réalité en de multiples intrications, la peinture permet dans le champ de ses possibilités de reproduire artificiellement l'exacte réalité mais aussi de s'en libérer de manière non moins factice. Appliquée à la peinture de la fin du XIX^e siècle, cette réflexion vient à se confondre avec l'instance d'Albert Aurier, qui en 1892 *souhaitait un art moins immédiat, moins directement sensationnel, un art de rêver plus lointain et d'idée*. Le critique suggère ici, que la peinture doit rechercher d'autres effets que le simple effet de miroir; elle doit d'un projet, faire naître l'impression d'une dérive de son motif vers les rythmes d'une rêverie, effectuant donc un déplacement de la réalité dans l'imaginaire. On retrouve là, avec Albert Aurier les deux termes opposés, imaginaire et réalité qui régissent le développement des grandes tendances picturales du XIX^e siècle que l'on peut grouper autour des deux grands pôles que sont le réalisme et le symbolisme. Tendances qui s'inscrivent dans le contexte historique, dans le mouvement incessant des idées tant socio-politiques que philosophiques et artistiques.

Ainsi, la société positiviste, matérialiste, celle qui par ailleurs académise, à ses tenants dans le réalisme, développe une esthétique de l'objectivité, basée sur la transcription de la ré-

alité, qui tente de donner "l'effet réel". De cette mouvance l'impressionnisme et le néo-impressionnisme seront les aboutissants. A l'inverse, renouant avec le romantisme du début du siècle, le symbolisme se pose comme refus d'une société de "progrès", lui importe plus l'expression de "l'idée" que lignes et couleurs signifient. Proche en cela, le synthétisme, auquel sont liés les noms de Gauguin et de Bernard, élabore une harmonique couler / forme originale. De tous ces courants, qui se posent en réaction à l'académisme, il n'en est pas un qui ne fasse système et dont on n'établisse les principes. Ils s'expriment désormais en marge des Salons officiels; la contestation a fait naître de nouvelles manifestations, celles entre autres des expositions impressionnistes ou le Salon des artistes indépendants à partir de 1884.

On assiste à l'éclatement des centres artistiques, de l'Institution, au dépassement des idéaux traditionnels, ou à leur rejet pour y substituer d'autres valeurs. Il faut, pensent certains, tourner son regard vers ce sur quoi la société moderne n'a pas encore prisé, ces espaces qui confinent à l'inconnu et par leur découverte rendre possible l'évasion qui jusque là était peu satisfaisante aussi bien en peinture, qu'en littérature, une évasion dans le rêve et non plus seulement dans le temps ou l'espace. Le monde habituel, ritualisé, des arts est conduit à une topologie nouvelle, par les images de ceux que l'absence de limites n'in-

quiète pas, que l'inconnu captive. Pour beaucoup de ces artistes, la Bretagne est cette terre de secrets qui attire. Déjà depuis les années 1830, la Bretagne a inspiré la littérature comme la peinture ou la gravure. Et malgré une récurrence des motifs, par ailleurs symptomatique d'un étonnement, d'un enchantement toujours renouvelé, le pittoresque breton reste propre à forger une thématique originale.

Thématique que développent, par leurs oeuvres, les peintres que nous présentons dans ce recueil d'analyse, et qui sont, représentatifs des différents courants picturaux contradictoires de la seconde moitié du XIX^e siècle. C'est tout d'abord le thème du paysage que nous rencontrerons et deux façons de l'aborder. Avec la toile d'Octave Penguilly - L'Hardon, *les Petites mouettes*, la peinture de paysage tient d'une représentation exacte du monde, sa transcription en une "mise en vue" de l'observé. Son paysage marin est moi voir document, en cela Penguilly-L'Hardon est naturaliste, d'un réalisme qu'on qualifierait aujourd'hui d'"hyper réalisme". Cependant sa manière de peindre n'est pas dépourvue d'esprit poétique, car il charge toutes les facettes du réel d'émotions particulières. La mer, l'attente d'un rivage, ou le désir du large colore notre regard. Par contre, Georges Lacombe opère dans ses marines une représentation de la nature par manipulation d'équivalents plastiques et colorés. Technique qu'il emprunte au synthétisme mais en gardant une touche toute personnelle. Lacombe suit, avant d'être très

vite intégré aux Nabis, les idées de Gauguin qu'il rencontre en 1893, et comme ces visionnaires il procède à une ré-invention, à une ré-organisation du visible, à sa mise en scène poétique voire fantastique. Dans ses toiles, l'imaginaire crée un nouveau matin du monde et "l'effet de rêve" travaille à nous y perdre. De l'effet de réel est invocation de la réalité chez l'Hardon, se fait avec Lacombe, le passage à son évocation en de nombreuses possibilités métaphoriques.

Cette liberté qu'à le sujet-peintre de modeler son objet suivant la façon qu'il a de vouloir le monde, oeuvre aussi dans le thème que choisissent diluater Yan Dargent et Evariste Laminais; plus que d'une évocation c'est d'une citation qu'il s'agit dans leurs peintures, puisqu'elles se fondent dans un récit légendaire. De quelle manière? Le parti académique est de tenter de faire "coller" la représentation au plus près des faits que l'histoire a retenus, dans une vision présente des choses. C'est ce choix que semble effectuer Luminais. Tandis que Yan Dargent est porté à enfreindre, dans *les Lavandières de la nuit*, l'illusion de vérité, afin qu'affleurent les empreintes du rêve et que naisse le mystère. De l'exploitation du fonds de légendes bretonnes, nous glissons avec l'*Incantation* de Paul Sérusier à l'expression du religieux, sur cette terre de contraste encore à demi partagée entre le sacré et le profane. Toujours joue "l'effet de rêve" qui dans cette oeuvre compose par touches l'autre

corps de la réalité, opérant une *métaphore du réel*, il laisse place au mythe. Le récit légendaire et le récit mythique ont ceci d'analogique avec le rêve, qu'ils se développent sur l'autre scène, non pas de la réalité, ou de l'actualité, mais de la virtualité; c'est de cela que *l'Incantation* est porteuse. Dès 1888, le travail de Sérusier avait été, dans une large mesure, influencé par les recherches de Gauguin sur les harmonies de couleurs, la composition et la technique. Puis aux alentours de 1890, confronté aux idées symbolistes, Sérusier est amené à dépasser les préoccupations essentiellement formelles du synthétisme. Ce désir de donner un sens plus profond à son oeuvre devait le conduire par la suite, avec d'autres Nabis, aux idées de Desiderius Lenz et à l'art sacré de Beuron.

Mystique, l'oeuvre de Sérusier, et notamment *l'Incantation*, quête l'essence cachée de la nature, l'articulation visible/invisible. L'interprétation que fait l'artiste pour rendre la pratique dévotionnelle, compréhensible... pour que s'enroule la forêt, s'accorde de la sorte à une herménéutique, à une théosophie. Cet ésotérisme, Sérusier en vient, bien plus tard, à l'utiliser jusqu'au stade "arithmeticosphique": le nombre prendra alors une place croissante dans son oeuvre. Sa peinture se dépouille alors progressivement, devenant fausement "archaïque". Ces quelques caractères on les retrouve dans un registre singulier: le décor intérieur de la maison de l'artiste à Châteauneuf-du-Faou.

Parmi l'ensemble des décors peints, s'articulent différents thèmes qui se répondent. La maison s'offre comme le lieu d'une mise en récit, c'est celui du *Gargantua* de Rabelais que nous avons choisi ici. Cette oeuvre placée de telle façon que la dynamique des inter-relations d'images transcende la géométrie du lieu; alors "la maison idéale" dont parle Jan Verkade, trouve une correspondance avec la "maison rêvée" (1) de Sérusier.

Chacune des oeuvres qui sont analysées dans cet ouvrage, reprend, travaille la réalité, informe différemment "l'infime parcelle de l'espace que nous avons investi" (2), la grandit d'une dimension poétique, mais à l'évidence ne peut aucunement prétendre "en achever avec le réel" (3).

Jean-Luc Abjean

(1) G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, 1958. Une maison rêvée, qui pour G. Bachelard ne peut être réalisée.

(2) S. Caigec, *Encreintes*, Avril 1989. L'investissement dont parle S. Caigec, est bien plus que notre simple présence au monde, il tient de l'éprouvé.

(3) H. Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, *l'Âge d'homme*, 1973.

A disconcerting and fascinating wave... To represent a wave, Georges Lacombe does not try to compete with reality (the sea he's been studying at Camaret); he chooses to give a pictorial equivalent of it following Gauguin's lessons whom he met in 1893 and that Paul Sérusier had commented upon to him. By doing away with perspective completely, by using an outline of arbitrary colours, by eliminating every detail, he gives a symbolistic and poetic dimension to this wave effect which comes close to Modern Style and belongs to the Symbolist school.

Eine verwirrende, faszinierende Welle... Georges Lacombe versucht nicht, mit dem Wirklichen (der See, die er in Camaret beobachtet) zu wetteifern und eine Welle darzustellen; davon malt er ein gleichwertiges Bild nach den Lehren von Gauguin, den er 1893 trifft und dessen Lehren Paul Sérusier ihm übermitteln hat. Indem er jede Perspektive beiseite lässt, mit willkürlichen Farben alles unterstreicht und jede Einzelheit beseitigt, bietet er eine poetische und symbolistische Dimension dieser «Wellenwirkung», die sich an dem Jugendstil anschließt und sich in den symbolistischen Verlauf mit einbezieht.

Una ola desconcertante, fascinante... Jorge Lacombe no procura rivalizar con lo real (el mar que observa en Camaret), representar una ola; da de ella un equivalente pictórico según las lecciones de Gauguin a quien encontró en 1893 y cuyos comentarios le hizo Pablo Sérusier. Suprimiendo toda perspectiva, utilizando un contorno de colores arbitrarios, eliminando todo detalle, da una dimensión poética y simbolista a este movimiento de olas que se asemeja al Modern Style y entronca con la corriente simbolista.

Ur wagenn souezhus, barnus... Ne glask ket Jorj Lacombe en em dalan ouz ar gwirvoud (hini ar mor sellet pizh gantan e Kameled) o klask taolennin ur wagenn. Drouit ne ro ken un dra gevatl dre liv hervez kentelioù Gauguin kejet gantan e 1893, ha sklaeraet evitan gant Paul Sérusier: lemel pep diabell-weled, ober gant keñc'hiadurioù o livioù divoaz, skarzhan ar munodoù gwitibanan. Kement-se a regas ur vent varzhoniell hag arouezus d'e «S'plet Gwagenn» pehini a zo tost d'ar «Modern Style», hag ivez lod eusk ar «Symbolist».

marine bleue effet de vagues georges lacombe

Thyphaine Yvon

Lacombe Paul dit Georges (1868-1916)

Marine bleue, effet de vagues

peinture à l'oeuf sur toile

H.49 x L.65 cm

monogrammée en bas à droite : G.L.
exposée au Salon des Indépendants en 1895

n° d'inventaire : 65-21-1
Acquisition : 1965

RENNES, Musée des Beaux-Arts

L'unique sujet de cette peinture est la mer telle que l'artiste a pu la voir lors de ses séjours en Bretagne, dans la région de Camaret (Finistère) entre 1888 et 1897.

le sujet : la mer, la vague, le ciel

Georges Lacombe décrit la succession habituelle des regards, lorsque assis sur la grève, on observe l'étendue marine : ils se portent sur la plage que l'on devine sous la mer se retirant, suivent la vague déferlante, puis la surface ondulante de la mer calme, avant d'atteindre le ciel. La ligne d'horizon placée très haut (aux 9/10^e de la composition), contribue à rendre ce ciel pesant, renvoyant le regard du spectateur à l'essentiel du tableau : la mer, et plus particulièrement à l'expression spécifique de sa force dynamique, la vague.

Le peintre n'introduit pas d'éléments humains (aucun bateau par exemple), susceptibles de donner une échelle, renforçant ainsi l'importance qu'il veut accorder à la mer et à elle seule. Aucune perspective, ni atmosphérique, ni géométrique, pas d'atténuation de la couleur ni de diminution progressive des formes. La proximité de la vague est alliée à l'impression d'immensité et est le seul repère spatial.

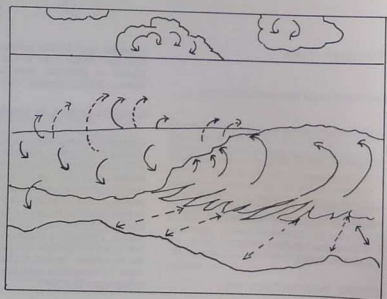
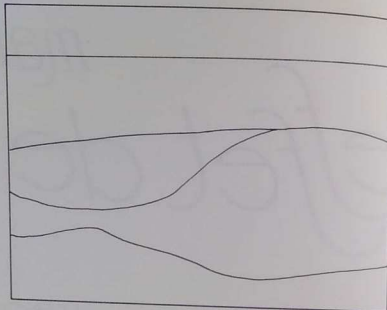
Le jeu des lignes courbes et complexes de la vague qui s'enroule sur elle-même est opposé à une horizontale très marquée et très nette, la ligne d'horizon. Les nuages très pesants, statiques, aux formes fermées, répondent au bouillonnement, à l'effervescence de la vague qui libère son énergie au premier plan.

Les nuages, par leur présence très affirmée,

par leur densité, mais aussi leur couleur, ressemblent à des soleils encore chauds (choix d'une teinte rose tirant vers le rouge), mais sans rayonnement, sans lumière spécifique.

les couleurs : bleu, rose et jaune

Georges Lacombe a opté pour le parti d'une gamme colorée réduite : le bleu, dominant dans son oeuvre, le rose et le jaune, dérivés des couleurs primaires dans des tonalités claires. Le grain de la toile apparaît par endroits contribuant au chatoyement de la vague. L'artiste introduit un graphisme coloré soulignant ou isolant certains éléments : barre bleue de l'horizon, cerne bleu pour les vaguelettes frisant à la surface de l'eau. Le cerne doublement coloré bordant la vague contribue au rendu irisé de l'écume.

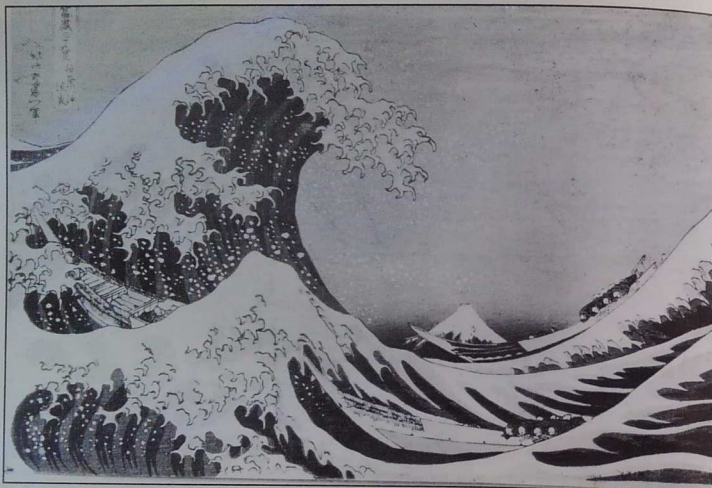


quatre plans se superposent simplement. Le sable mouillé, la vague déferlante, la surface calme de l'eau et le ciel auquel une faible surface est réservée.

le dynamisme souple, puissant et contradictoire de la vague s'oppose au mouvement fermé des nuages.



Paul Lacombe, *Mer bleue, effet de vagues*, peinture à l'œuf sur toile, H.49 x L.65 cm, Rennes, Musée des Beaux-Arts



Katsushika Hokusai, *la Grande vague de Kanagawa*, Angers, Musée des Beaux-Arts. «peut-être tout le dessin des dessinateurs japonais se résume-t-il dans le fait que les traits dont ils représentent les objets ne reproduisent jamais que l'essentiel des choses : une vague fait songer à toute la mer.» (G. Geffroy, *la Vie artistique*, Paris, 1892 - à propos d'une exposition de la Gravure Japonaise à l'École des Beaux-Arts, 1890).



Georges Lacombe, *l'Existence*. Bas-relief, bois, H.68 x L.141 cm, panneau de tête du Lit, Paris, Musée d'Orsay. Sculpture réalisée vers 1894-1896, en même temps que *Marine bleue*. Ce panneau cherche à exprimer le mystère de la vie dans un symbolisme très ésotérique.

effet de vagues, effet de rêves

Graphisme et couleur sont interprétés par rapport au réel. Lacombe ne cherche pas à retranscrire littéralement son observation de la réalité. Il en fait une interprétation personnelle lui permettant d'aller vers des recherches purement décoratives, l'écume de la vague rappelant le chatoiement de certains tissus moirés.

Georges Lacombe, comme la plupart de ses contemporains, s'est intéressé aux estampes japonaises. Ici, le goût pour l'arabesque, le soulignement du graphisme par le cerne, le modèle simple, ont pu être empruntés à l'art extrême-oriental de la gravure sur bois (notamment aux estampes de Hokusai et de Hiroshige très connus alors en Europe). L'artiste représente la nature sans s'attacher aux détails formels observés dans la réalité, mais en lui conférant une dimension poétique et symbolique.

Artiste à part entière en tant que peintre et sculpteur mais aussi comme poète, Georges Lacombe rêve devant la nature et associe l'écume de la mer à des plumes d'oiseaux et plus particulièrement aux ocelles du paon.

On retrouve cette vision imaginaire et cette correspondance dans un de ses poèmes «symboliques» :

*la mer trace comme à plaisir ses magnifiques réseaux
ses dentelles d'écaille et de plumes d'oiseaux...*

symbolisme

Cette oeuvre reflète le goût de Lacombe pour la vie et ses mystères, exprimé par ailleurs, dans les quatre panneaux en bois sculpté du Lit, réalisé vers 1894-96, composé de trois panneaux réalistes : la Conception, la Naissance, et la Mort, et d'un panneau symboliste, fil conducteur, fascinant et mystérieux que constitue *l'Existence*. Ainsi se rapproche-t-il de la pensée des Nabis (dont il faisait partie) pour lesquels la Nature est un tout indissociable. Et plus encore que nombre de ses amis, Lacombe participe intimement au renouveau ésotérique de son temps : *rien n'est petit, rien n'est grand, ou plutôt le grand égale le petit, le dehors est comme le dedans, le végétal comme l'animal, l'ani-*

mal comme l'homme, l'homme comme Dieu, le visible comme l'invisible, la vie comme la mort. (Jules Bois) (1). La mer en tant que procréatrice de l'univers est symbolisée ici par l'écume où les motifs peuvent être comparés à des cellules, sources de vie, dans lesquelles le cerne rose pareil au sang, circule comme des veines dans tout l'organisme vivant. Le rêve du peintre rejoint une réalité scientifique, qui se dévoilera aux hommes ultérieurement : comme Albert Gleizes l'appréhendera plus tard, tant dans son oeuvre pictural que dans ses écrits, il s'agit plus «d'affinités» que «d'influences».

affinités et rencontres

En 1892, Georges Lacombe rencontre Paul Sérusier et de Gauguin, dont il connaît déjà les oeuvres avant de le rencontrer en 1893, à son retour de Tahiti. Dans cette peinture, la référence de Lacombe aux vagues de la côte bretonne, n'est pas nouvelle ; Gauguin avait choisi les mêmes images dans *la Vague* par exemple. Dans une lettre à Verkadé, Sérusier



Paul Gauguin, *La Vague*, H.49 x L.58 cm, 1888, New-York, collection particulière.
Dans une vue plongeante du haut des falaises du Pouébo, Gauguin adopte la stylisation des graveurs japonais pour les arabesques de l'eau et le dessin de l'écume. Le contraste d'échelles avec les personnages introduit le symbolisme.

Aubrey Beardsley, dessin pour une illustration de *Salomé* d'Oscar Wilde, 1894.
Le motif de la plume de paon se retrouve également dans un vase-paon de Tiffany en 1896.



sier explique : *Je veux un dessin ferme et simple, fini. J'entends par là, non que tous les détails y soient, mais que toute ligne soit voulue et ait son rôle, expressif et décoratif, dans l'ensemble. Quant à la couleur... trois ou quatre teintes bien choisies, cela suffit et cela est expressif ; les autres couleurs ne font qu'affaiblir l'effet.* Lacombe inscrit sa recherche dans la voie ouverte par Sérusier mais sa sensibilité donne à son oeuvre son originalité propre.

Ses recherches décoratives sont proches du Modern Style. Plusieurs artistes utiliseront la plume de paon comme modèle de graphisme, parmi eux Aubrey Beardsley (certaines illustrations à l'encre de chine pour *Salomé* d'Oscar Wilde, en 1894), reprennent ce motif circulaire à double cerne) ou Gustave Klimt, parant les femmes qu'il peint de tissus ornés de motifs de plumes de paon (dans lesquels il introduit un symbolisme différent de celui de Lacombe).



Thomas Alexander Harrison, *La Vague* (Quimper, Musée des Beaux-Arts).
Le peintre américain, habitué de Concarneau rivalise avec la nature pour faire une peinture totalement mimétique : c'est ce pari réaliste (traditionnel non impressionniste) avec lequel Gauguin a rompu en 1888.

l'accueil

En 1895, lors du Salon des Indépendants, les oeuvres de Georges Lacombe, dont *Marine Bleue*, sont mal accueillies par la critique et par nombre de ses contemporains. Ainsi Paul Signac écrit dans son journal : *Sérusier et son élève Lacombe exposent. C'est un véritable désastre, l'horreur des abominations. Sous la grande lumière de l'exposition, toute leur ignorance, leur laideur, leur présentation, se manifestent clairement.* Le public apprécie plus la vision réaliste d'un Thomas Alexander Harrison. Celui-ci multiplie à Concarneau à la même époque des effets de vagues qui connaissent le succès commercial tant en France qu'aux Etats-Unis.

Après sa mort, en 1916, l'oeuvre de Georges Lacombe et de beaucoup d'artistes travaillant dans le même cercle d'amis, est éclipsée par la renommée de Gauguin. Ce n'est qu'après la guerre 1939-45 et grâce aux efforts de ses deux filles que, l'oeuvre de Lacombe est lentement réhabilitée, et que les musées de l'Ouest acquièrent quelques unes de ses toiles les plus significatives. (Ainsi : *la Mer jaune, Camaret* et le *Gouffre du Vorrorh, vague grise* sont aujourd'hui au musée de Brest, *la Forêt du soir rouge* au musée des Beaux-Arts de Quimper)

notes

(1) cité par J. Ansieau (voir bibliographie) p.84

bibliographie

Ansieau J., «Georges Lacombe 1868-1916», *Bulletin des Amis du Musée de Rennes*, n°2, 1978, p.81-87.
Bergot F., «L'école de Pont-Aven, une exposition des musées de l'Ouest», *Art de l'Ouest*, juin 1979, p.17.
Blottière S., «Lacombe, Marine Bleue, Effet de vague», *L'Oeuvre du mois*, Rennes, n°17, 1981.
Denis M., *Paul Sérusier, sa vie, son oeuvre*, Paris, Floury, 1942.

catalogues d'exposition

Georges Lacombe, Versailles, Musée Lambinet, 1984.
le Japonisme, Paris, Grand Palais, 1988.

A solitary seascape where seaspaces is reduced to a narrow passage between the cliffs, an impression of reality contradicted by the excessively detailed and precised description, the rigid structure of the dark masses of rocks against which the whites of the seagulls, the foam, and the clouds bring movement, closure and opening, oppression and freedom, solitude and light... O. Penguilly-L'Haridon's *Small seagulls* lure us into a poetic reading after Baudelaire.

Ein einsames Seestück, in dem der Seeraum nur aus einer engen Tür zwischen den Klippen besteht, ein Eindruck der Wirklichkeit, dem das Übermass jeder Einzelheit und die Genauigkeit der Darstellung widerspricht, eine strenge Struktur der dunklen Felsenmassen, die das Weiss der Möwen, des Schaums und der Wolken in Bewegung setzt: Einsperung und Öffnung, Unterdrückung und Freiheit, Einsamkeit und Licht... Die kleinen Möwen von O. Penguilly-L'Haridon (1859) führen uns zu einer poetischen Deutung nach Baudelaire.

Una marina solitaria en la que queda reducido el espacio marino a una estrecha puerta entre dos acantilados, una sensación de realidad que contradicen el exceso del detalle y la precisión de la descripción, una estructura rígida de las masas rocosas a la que lo blanco de las gaviotas, de la espuma y las nubes traen el movimiento, encierro y abertura, opresión y libertad, soledad y luz... «Las gaviotitas» de O. Penguilly-L'Haridon (1859) nos invitan a una lectura poética como lo hizo Baudelaire.

Un daolenn-vor a zigenvez ma ne chom mui eus ar mor eo' hon nemet un dam-zigoradur etre daou devenn. Ur gwirvoud damveneg, dislavaret avat gant mumadoù diuivour un diskrivadur resis : tolzennoù reier teñval, frammet di we'n a vo degaset dezho gant takennoù gwenn ar skreved, an c'oneñn hag ar c'hoabrennoù ul lusk... etre kloz-ha-diskloz, mouzha-divoustr, digenvez ha skieri jenn. «Ar Skreved bihan» gant O. Penguilly-L'Haridon (1859) a gas ac'hanomp en ul lennadur barzhoniell da heul Baudelaire.

les petites mouettes

octave penguilly-l'haridon

Anne Villeneuve

la mer est ton image, tu contemples ton âme ...

Charles Baudelaire

Penguilly-L'Haridon Octave (1811-1870)

les Petites mouettes, Rivage de Belle-Isle-en-Mer, Port Donan (Morbihan)

huile sur toile
H.73 x L.91,5 cm

signée, datée 1858
n° d'inventaire D 859.1.1

acquise par l'Etat en 1859 et attribuée au musée de Rennes

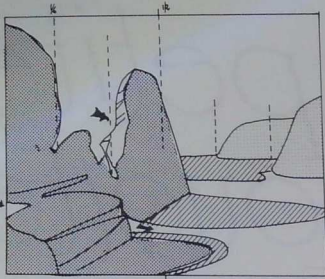
RENNES, Musée des Beaux-Arts

Malgré l'apparente banalité du thème l'oeuvre de O. Penguilly-L'Haridon tant par son format, que par la qualité de la touche est plus qu'une simple «marine». Elle représente Port-Donan, un rivage de Belle-Isle-en-Mer (Morbihan) et l'auteur par le titre, nous la situe sans mystère dans le temps et dans l'espace. Cependant elle s'impose immédiatement au spectateur par son intemporalité, par son absence d'anecdote et donne comme une impression d'irréalité malgré le fini de la matière picturale. Le thème marin breton prend ici une coloration nouvelle : loin des ciels d'orage et des mers tourmentées souvent représentés dans la

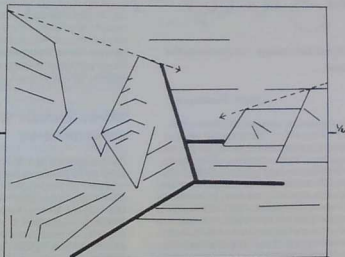
peinture de la Bretagne au XIX^e siècle, la vision de Penguilly est comme la projection mentale de nos propres paysages intérieurs.

formes, couleurs et bruits : une ambiguïté latente

La composition de l'oeuvre nous donne les clefs de la lecture et son intensité : ce qui s'impose au premier plan ce n'est pas la mer qui est pourtant le motif du tableau mais un bloc rocheux sombre, énorme, dressé comme un mur le long duquel le regard est obligé de courir. L'oeil est comme pris en charge par la densité de cette masse qui envahit le paysage, avant d'être projeté dans l'infini cristallin et aérien, mélange d'eau et de ciel. Baudelaire l'a bien compris qui, mentionnant cette peinture au Salon de 1859, note :



La construction linéaire, forte de parallèles obliques ou horizontales ménagés, à la rencontre des trois éléments, roc, eau et sable, une porte s'ouvrant vers le large.



L'alternance des valeurs sombres et claires ménagée de droite à gauche un rythme des pleins et des vides, et creuse l'espace du premier plan au lointain.

Deux quartiers de roche qui font une porte ouverte sur l'infini (vous savez que l'infini paraît plus profond quand il est plus resserré) considérez cela... (1)

Mais, pour provoquer ce sentiment contradictoire d'enfermement puis de fuite visuelle, l'auteur ne joue pas seulement des lignes. Les couleurs pourtant sobres et ne répondant qu'à deux gammes d'ocre/brun et de bleu/vert agissent sur nous de la même manière : à la première impression de froid, d'ombre voire d'oppression que suscitent les larges tâches foncées qui matérialisent les rochers, succèdent les alternances de bandes lumineuses légèrement réchauffées de jaune ocre, un peu orangé, puis le bleu profond des espaces marins, azur intense du ciel et de l'eau dit Baudelaire.

Une semblable rupture brutale de la perception est entretenue au second degré par la présence obsessionnelle des oiseaux qui sont avec les rochers les protagonistes de cette scénographie naturelle qui n'a pas besoin de spectateurs pour se jouer. Le mouvement, le fourmillement et — comment ne pas l'entendre — le paillement désordonné des mouettes et des goélands dans cette étendue silencieuse, déserte, presque désolée, semblent couvrir le glissement régulier des vagues lointaines.

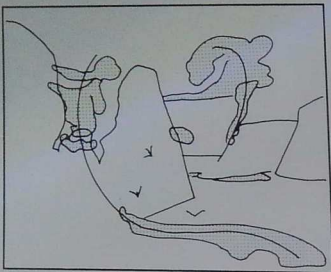
Tout dans l'oeuvre de Pengully est en équilibre instable entre deux excès : l'ombre et la lumière, le liquide et le minéral, le bruyant et le silencieux, l'oppressant et le libérateur. Ce pourrait être seulement le miroir de la nature en une somme contrastée et harmonieuse à la fois. C'est par l'effet produit, par les critiques provoquées, plus que cela, car au-delà de la simple peinture de paysage *les Petites mouettes* de Pengully ont des résonances plus profondes.

impressions reçues : un naturalisme qui dépasse l'acuité visuelle.

Immédiatement, et c'est peut-être ce qui accroche le regard, la minutie de la description donne à l'oeuvre un côté profondément réa-

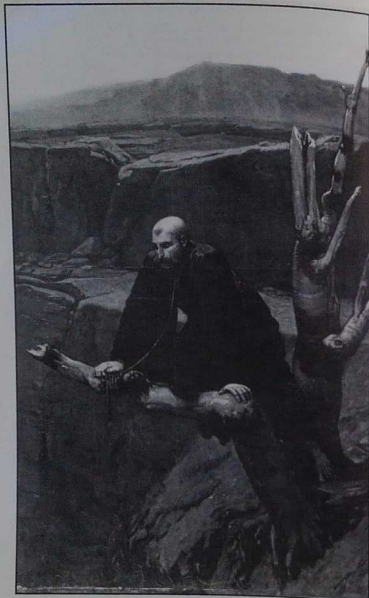


Octave Pengully-L. Haridon, *les Petites mouettes*, huile sur toile, H.70 x L.91,5, Rennes, Musée des Beaux-Arts



Le mouvement et la vie, nuages, écume, oiseaux, sont traduits par les arabesques des tons très clairs.

liste. Mais cette insistance à tout reproduire semble aller au-delà de l'image fidèle car le regard le plus aigu — même la reproduction photographique — ne donne pas cette précision. L'accumulation de détails illusionnistes : mouvements des oiseaux, arêtes des rochers, écume à la crête des vagues, donne à l'œuvre une dimension qui dépasse celle dont se réclame le mouvement réaliste qui bat alors son plein sur la scène artistique. Courbet (*L'Atelier du peintre* 1855), Millet (*Les Glaneuses* 1857) sont en pleine activité, les paysagistes de Barbizon introduisent le réalisme dans le paysage mais il est à noter que, à aucun moment, Pengully-L'Hardon ne s'est associé à l'un de ces mouvements picturaux. Le peu d'œuvres que nous connaissons de lui traduit une personnalité réceptive à ce qu'il peut avoir sous les yeux, mais sans qu'il y ait de sa part le besoin de se rattacher à un grand mouvement contemporain.



O. Pengully-L'Hardon, *la Mort de Judas*, 127 x 75 cm, Nantes, Musée des Beaux-Arts.
O. Pengully-L'Hardon aborde les sujets les plus variés, il semble indifférent aux recherches de l'avant-garde réaliste et la critique reconnaît que l'imagination a beaucoup plus de part que la nature dans les inspirations de cet artiste (A. de la Fuzelière, *le Salon en miniature*, 1861).

Agé d'une cinquantaine d'années au moment où il produit cette œuvre, Pengully ne donne pas l'impression de remettre en question sa manière de peindre. Elève du peintre Chaflet qui s'est plu à propager la légende napoléonienne, Pengully, conservateur depuis 1854 au musée de l'Artillerie puise son inspiration à deux sources : le paysage et la peinture d'histoire. Les autres peintures exposées avec les *Petites mouettes* au Salon de 1859, portent des titres suffisamment révélateurs de l'éclectisme thématique de l'artiste : *Train d'artillerie du temps de Louis XIII en l'étrier* ; *une Ronde d'officier du temps de Charles Quint* ; *Petite danse macabre* ; *la Plage* ; *souvenir des environs de Saint-Malo* ; *les Approches des montagnes, souvenirs des Pyrénées* ; *la Plaine de Carnac et ses menhirs* ; et enfin les *Petites mouettes*... Au Salon auquel il participe environ trente-cinq années consécutives, cette œuvre est remarquée par Baudelaire qui en fait un commentaire élogieux, en réponse à des critiques qui apprécient peu (2). Tombée dans l'oubli pendant de longues années, elle est redécouverte en 1968 à l'occasion de l'exposition Baudelaire au petit Palais, où elle provoque — plus de cent ans après sa création — une nouvelle vague de critiques. Image d'étrangeté involontaire comme le dit à ce moment-là Pierre Schneider sans bonnes intentions (3), ou d'esprit poétique comme l'avait jugée Baudelaire. L'œuvre de Pengully semble avoir plus d'envergure que son auteur, puisqu'elle continue de nous étonner. À l'écart du Réalisme dont elle ne se réclame pas, au-delà du Naturalisme par tout ce qu'elle traduit, cette peinture mérite le titre de « surnaturaliste » qui a l'avantage de lui conserver son autonomie.

documents

Baudelaire 1859 : Monsieur Pengully est aussi un amoureux du passé. Esprit ingénieux, curieux, laborieux. Ajoutez si vous

voulez tous les épithètes les plus honorables et les plus gracieux qui peuvent s'appliquer à la poésie de second ordre, à ce qui n'est pas absolument le grand, nu et simple. Il a la minutie, la patience ardente et la propreté d'un bibliomane. Ses ouvrages sont travaillés comme les armes et les meubles des temps anciens. Sa peinture a le poli du métal et le tranchant du rasoir. Pour son imagination, je ne dirai pas qu'elle est positivement grande, mais elle est singulièrement active, impressionnable, et curieuse (...). Je ne veux pas quitter cet aimable artiste dont tous les tableaux cette année, sont également intéressants, sans vous faire remarquer plus particulièrement les *Petites mouettes* : l'azur immense du ciel et de l'eau, deux quartiers de roche qui font une porte ouverte sur l'infini (vous savez que l'infini paraît plus profond quand il est plus resserré), une nuée d'oiseaux blancs et la solitude ! Considérez cela mon cher ami, et dites-moi ensuite si vous croyez que Monsieur Pengully soit dénué d'esprit poétique.

«le Salon de 1859», *Oeuvres Complètes*, Paris, bibliothèque de la Pléiade, 1961, P.1070.

Maxime Du Camp 1859 : *Les Petites mouettes, rivage de Belle-Isle-en-Mer, Port Donan* (Morbihan) sont l'un des plus curieux et des plus plaisants tableaux qu'on puisse voir. Sous un ciel bleu, marqué çà et là de quelques nuées grisâtres, une anse sablonneuse et fraîche s'arrondit devant une mer glauque d'une inconcevable vérité de couleur : de chaque côté la falaise pierreuse s'étend et au milieu s'élève un grand rocher au pied duquel verdie une petite flaque d'eau. C'est dans ce désert, ce «retiro» que nul humain ne trouble, où nul pêcheur n'apparaît, devant lequel nulle barque ne passe à l'horizon, que les mouettes se sont rassemblées par centaines, par millions. Elles couvrent la grève, s'entassent sur les rochers, volent au-dessus des falaises, innombrables avec leurs ailes

aigües et blanches comme des fleurs de jasm. C'est un aspect étrange, très reposé et en même temps plein de vie, c'est une excellente toile très sage dans sa facture et d'une profonde originalité. Du reste il y a peu de choses en France qui soient aussi belles que ces rochers de Belle-Isle-en-Mer et je m'étonne que les peintres n'aient pas étudié plus souvent la nature dans l'une de ses plus grandes manifestations, je ne vois guère que la pointe du Raz qui puisse les égaler. Cette petite toile est une des meilleures du Salon, car elle est simple et dit bien ce qu'elle veut dire...

Salon 1859, Paris, p. 75-76

notes

- (1) C. Baudelaire, «le Salon de 1859», *Oeuvres Complètes*, Paris, bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 1070.
- (2) Z. Auzan, «si hi qui est bon de passer sa vie sur l'eau et de troubler l'esprit de M. Pengully», 14 semaines du Salon, Paris, 1859.
- (3) Si être bon critique c'est ne pas se tromper, Baudelaire ne figure pas parmi eux. Au contraire il s'émoussa de vant Pengully-L'Hardon dont les *Petites mouettes*, une vue de falaises désolées, a l'étrangeté involontaire que confère parfois l'absence de salon. L'Express, 18-24 novembre 1968.

bibliographie

Barbier N., «Pengully-L'Hardon les Petites mouettes», *L'Œuvre du mois*, n°15, Rennes, 1981.
Baudelaire C., «Salon de 1859», *Oeuvres Complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.
Delouche D., *Les Peintres de la Bretagne avant Gauguin*, Lille, 1978, II, P.539-540.

catalogue d'exposition

Baudelaire, Paris, Petit Palais, 1968-1969.

Inspired by the coastal landscape near Camaret where G. Lacombe spent his summers from 1888 to 1897, echoing Gauguin's lessons passed on by Paul Sérusier from 1892, this landscape by G. Lacombe is not only a perfect example of applied Synthetism, but is also searching for an unusual presentation closely linked to the composition and the adoption of a bird's eye view, a poetic and decorative aspect obtained by using techniques influenced by Japanese Art for the painting of the water and a symbolic dimension by the anthropomorphism of the outlines of the rocks.

Eine Küstenlandschaft in der Umgebung von Camaret, wo Georges Lacombe sich im Sommer von 1888 bis 1897 aufhält, inspirierte Georges Lacombe zu dieser Landschaft, einem Echo der schon 1892 durch Paul Sérusier mitgeteilten Lehren von Gauguin: sie ist eine vollkommene Anwendung des Synthetismus, aber ausserdem strebt sie nach einer ungewöhnlichen, mit der Anordnung und dem Blick nach unten verbundenen Gliederung, nach einem dekorativen und dichtersischen Aussehen durch die besondere Darstellung des Wassers und nach einer symbolischen Dimension durch die Vermenschlichung der Felsgestalten.

Inspirado en un paisaje de la costa proximo a Camaret donde veranea Jorge Lacombe de 1888 a 1897, eco de las lecciones de Gauguin transmitidas por Pablo Serusier desde 1892, este paisaje de Jorge Lacombe es una perfecta aplicacion del sintetismo pero ademas la busqueda de un enfoque inusual relacionado con la composicion y el punto de vista en picado, un aspecto decorativo y poetico por la manera de tratar el agua a lo japonés y una dimension simbolica por el antropomorfismo de las formas rocosas.

Awenet gant un dremmad-aod nepell eus Kameled, m'emañ J. Lacombe o chom e-pad an hñiv etre ar bloavezhioù 1888 ha 1897, gant koun eus kenelioù Gauguin dre hanterezh Paul Sérusier kerkent ha 1892, ez eo an dremmad-se ur skouer didech eus ar «sintetizh». Ouzhpenn an dra-se ez eus klask war ar c'hempennadur divouz dre an aozadur ha barzhoniell dre m'eo bet livet an dour e-vezañ m'eo bet buhezkaet stummoù ar reier.

falaises à camaret

georges lacombe

Jacqueline Duroc

Lacombe Georges (1868-1916)

Falaises à Camaret,
Vorrhör, vague grise

peinture à l'oeuf sur toile

H. 81,2 x L. 60,5 cm

signée des initiales en bas à gauche

N° d'inventaire 69.1.1

acquisition : 1969

Musée de BREST

Cette peinture affirme fortement quelques uns des caractères stylistiques de ce qu'il est convenu d'appeler «l'Ecole de Pont-Aven», bien que Georges Lacombe n'ait pas fait partie du groupe.

le format

Le sous-titre indique que l'on a localisé l'endroit choisi par Lacombe : le gouffre du Vorrhör pointe de Penhir à Camaret (1). Le format en hauteur est inhabituel pour un paysage marin ; la verticalité concentre l'intérêt sur une portion réduite de l'étendue marine con-

centrée entre deux falaises. La ligne d'horizon est très haut placée, comme souvent chez Lacombe (*la Mer jaune à Camaret*, Brest, Musée, *Mer bleue, effet de vagues*, Rennes, Musée des Beaux-arts) ; ce parti qui réduit la surface du ciel et le rend pesant, contribue à faire plonger le regard sur la mer.

les masses

La falaise impressionnante forme une sorte de tenaille où la mer vient se briser ; le regard ne peut fuir : à droite et à gauche le tableau est



Mer et ciel pris en tenaille entre deux pans rocheux

Vue du gouffre du Vorhor à Camaret, le lieu est reconnaissable, mais le peintre a simplifié les formes et transposé la couleur. Photographie ancienne.



Simplification et effet décoratif

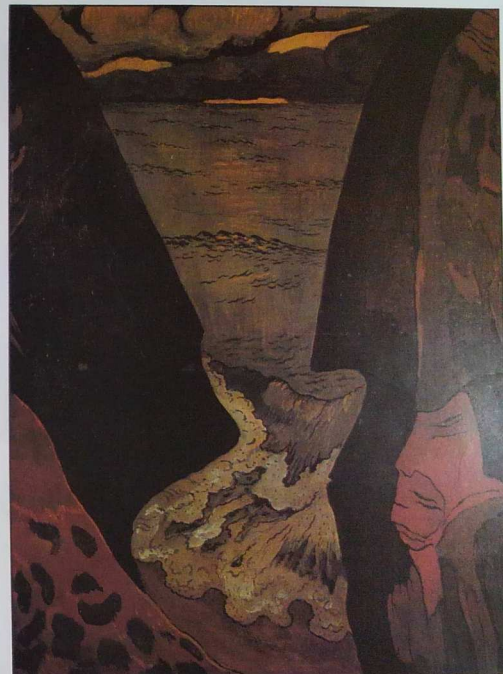
«fermé» : l'espace délimité sur trois côtés ne s'ouvre que dans le couloir central, vers la mer et son infini. Les diagonales que suivent partiellement les contours de ces falaises tendent à resserrer cet espace central.

Georges Lacombe, Falaises à Camaret, Vorhor, huile sur toile, H.81,2 x L.60,5cm, Brest, Musée des Beaux-Arts

l'espace

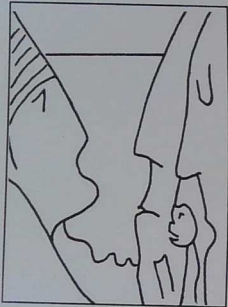
Si l'endroit représenté est localisable, G. Lacombe n'en donne pas une représentation réaliste. La comparaison tentée avec une photographie des lieux en témoigne. Selon Maurice Denis, *l'art est avant tout un moyen d'expression, une création de notre esprit, dont la nature n'est que l'occasion* (2). L'espace est resserré en largeur, l'échancrure de la falaise est rétrécie, l'effet perspectif est réduit au bénéfice de l'effet décoratif. Pas de transition entre le premier plan, les falaises, et le lointain : les falaises rendues plus imposantes par un traitement uniforme sont vues en contre-jour ; leurs lourdes silhouettes sont renforcées par un cerne, elles sont entités individualisées, séparées malgré leur proximité.

Les formes ainsi cernées, les lignes simplifiées par la suppression des détails anguleux et devenant ondulantes, contribuent à affirmer le plan de la toile, à réduire l'effet perspectif, en simplifiant les éléments. Lacombe leur donne une force expressive plus grande et tire de ce site un spectaculaire effet décoratif. À l'opposé du parti des impressionnistes, cette transposition des impressions est l'équivalent de l'appel à la métaphore chez les poètes symbolistes, (on sait que peintres, poètes et musiciens sont alors très liés).



le symbolisme

Si, au premier plan, les taches de la falaise évoquent la queue d'un paon (comme les vagues refluant de *Merne bleue*), les parois évoquent surtout des profils humains, des profils bloqués, des visages hiératiques, bien accordés à la rigueur inquiétante des grès de Camaret (3). Que signifient ces visages au

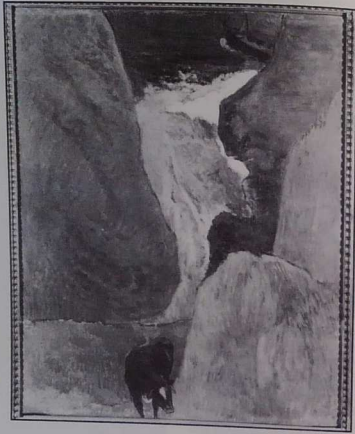


Des profils humains ou symbolisme suggéré

regard absent ? Sur quoi méditent-ils ? Faut-il y voir une allusion aux réunions nabisques que Lacombe a fréquentées ? Ou simple jeu visuel et poétique surgi dans la contemplation des falaises de Camaret et de l'impression de mystère qui s'en dégage ?

les parentés avec Gauguin

La composition se rapproche d'une œuvre de Gauguin, *Au-dessus du gouffre* peinte au Pouldu en 1888 (Paris, Musée des Arts Décoratifs) ; même vue plongeante entre des falaises imposantes qui ferment l'espace.



Paul Gauguin, *Au-dessus du gouffre*, H:73 x L:60 cm, 1888, Musée des Arts Décoratifs. Une composition proche de celle de Georges Lacombe dans un parti néanmoins plus réaliste où le point de vue plongeant accompagne le redressement du plan horizontal, du bateau à la vache.

Georges Lacombe ne connaissait pas alors personnellement Gauguin, mais il avait vu ses œuvres, en particulier lors de l'exposition du café Volpini à Paris, en mai 1889. Ce n'est qu'en 1893-1894 qu'il rencontre Gauguin de retour de Tahiti.

Sérusier

Évitant l'éclat coloré souvent recherché par Gauguin, Lacombe se rapproche ici plus de Sérusier par la sobriété dans le choix des couleurs : une harmonie de gris et de bruns où se détache le jaune safran du ciel ; les falaises sont réduites à des surfaces colorées simplifiées, où les couleurs jouent par taches ou légères modulations décoratives, sans suggestion des volumes.

La technique utilisée est originale, c'est une peinture à l'œuf, fréquente chez Lacombe à cette période, elle empêche tout effet et donne une peinture mate.

C'est en 1892 que Lacombe fait la connaissance de Sérusier dont il devient l'élève et l'ami ; Sérusier l'initie à la stylistique nouvelle mise au point par Gauguin et Emile Bernard en 1888 et le guide dans ses recherches :

Je veux un dessin ferme et simple, fini. J'entends par là, non pas que tous les détails y soient, mais que toute ligne soit voulue et ait son rôle, expressif et décoratif, dans l'ensemble... Quant à la couleur... trois ou quatre teintes bien choisies, cela suffit et cela est expressif ; les autres couleurs ne font qu'affaiblir l'effet (4).

les Japonais

Comme ses amis, les Nabis, Lacombe aime les estampes japonaises ; il leur emprunte ici la vue plongeante, le cadrage, le soulignement du dessin, le goût de l'arabesque et le rendu « frouté » de l'écume, les teintes presque plates et la simplification de modèles. Au-delà des détails formels, Lacombe s'appuie sur l'exemple des graveurs japonais pour représenter la nature, non pas de façon illusionniste, mais par des équivalents plastiques et colorés.



Utagawa Hiroshige, *Gorge de montagne avec lune*, gravure sur bois, H:57 x L:16 cm, 1832. Les estampes japonaises donnent l'exemple de mises en page étranges qui bouleversent nos habitudes visuelles.

variantes

La *Vague verte* (5) est composée de la même façon. L'harmonie colorée est autre et l'irruption de la mer diffère au premier plan, la schématisation abstraisante enlève à la représentation cette ambiguïté par rapport au réel qui fascine dans la *Vague grise*.

Georges Lacombe, *la Vague verte*, huile, œuf et tempera sur toile. H.100 x L.72 cm, GfA of the Alliance of the Indianapolis Museum of Art, variation proche de la *Vague grise*, mais le dessin est plus sec et le fantastique est moins présent.



l'époque

Les décennies 1880 et surtout 1890 sont marquées par la réaction envers les courants réalistes qui, des peintres de Barbizon aux impressionnistes, ont dominé le XIX^e siècle, et par le développement du symbolisme dont Albert Aurier donne une définition à partir de la *Vision après le sermon* de Gauguin : *L'oeuvre d'art doit être écrit-il idéiste, symboliste, synthétique, subjective et décorative* (6). La peinture de G. Lacombe s'inscrit tout à fait dans ce contexte.

les Nabis

Séduits par le *Talisman*, peint à Pont-Aven en 1888 sous la direction de Gauguin, que Sérusier leur montre, enthousiasmés par les oeuvres vues à l'exposition du groupe impressionniste et symboliste au café Volpini en 1889, les élèves de l'atelier Julian se regroupent pour former les Nabis : Lacombe y adhère entraîné par Sérusier. Le groupe reste soudé, durant la décennie 1890, autour de Sérusier qui transmet et ordonne le message de Gauguin. Maurice Denis en dégageant dès 1890 dans sa *Définition du néo-traditionnisme* les aspects théoriques et proposant la célèbre définition : *se rappeler qu'un tableau avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote est essentiellement une surface plane redécouverte de couleurs en un certain ordre assemblées* (7). Ce que M. Denis écrit à propos de Vuillard vaut pour Lacombe : *la sensation transposée dans le plan ornemental, le contrôle de la sensation, la rigoureuse possession de ses moyens...*

l'artiste

De 1888 (il a vingt ans) à 1897, G. Lacombe séjourne en Bretagne à Camaret. Parmi les Nabis, il est le *Nabi sculpteur* : il sculpte alors, sur le thème de la vie et de la mort, les quatre panneaux du lit conservés à Paris au Musée d'Orsay et l'*Autoportrait en crocifix* (Brest). Il participe régulièrement aux expositions des Indépendants et au Salon d'Automne mais les critiques apprécient peu son art, *les marines bleues, les pins vermillons, les coupes de surrisin rouge sur des ciels jaunes et verts*. En 1897 il s'installe à Alençon.

le pays Camaret

Depuis les années 1830, la Bretagne attire les peintres pour lesquels la mer et les côtes rocheuses sont des thèmes de prédilection. Camaret a été «découvert» par l'écrivain Gustave Toudouze en 1886 et devient dans les années suivantes un lieu de prédilection des peintres, écrivains, acteurs ; c'est Georges Ancy, auteur dramatique qui aurait fait connaître Camaret à Georges Lacombe. Y viennent notamment Antoine, Henry Becque, Saint-Pol-Roux et parmi les peintres Henri Rivière, Charles Cottet, Sérusier, Mauffra... Georges Lacombe est un des plus fidèles, avec Charles Cottet (qui rencontra les Nabis par l'intermédiaire de ses amis d'un bateau le *Greska* lui permet de l'observer, de nombreux dessins de vagues en témoignent (qu'il reprend dans cette peinture comme dans *Marine bleue, effets de vagues*, de façon très libre).

Presque oublié après sa mort en 1916, Georges Lacombe fait partie de ces artistes éclipsés par le renom de Gauguin ; sa réhabilitation commence en 1954 : les oeuvres conservées dans les musées bretons sont toutes d'acquisition récente.

bibliographie

Ansieau J. *Georges Lacombe (1868-1916), Bulletin des Amis du Musée de Rennes*, 1978, 2.
Chassé C. *Les Nabis et leur temps*, Paris, 1960.

Denis M., *Théories, du symbolisme au classicisme*, Paris, 1964.

Duroc J., *Camaret, cité d'artistes*, URSA, le Chasse marée, 1988.

Humbert A., *Les Nabis et leur époque, 1888-1900*, Genève, 1954.

Julian Ph., *Les Symbolistes*, Neuchâtel, Paris, 1973.

catalogues d'exposition

L'École de Pont-Aven dans les collections publiques et privées de Bretagne, Quimper, Rennes, Nantes, Musée des Beaux-Arts, 1978-1979.

Georges Lacombe, Versailles, Musée Lambinet, 1984.

notes

- (1) Le gouffre du Vorthor est situé exactement à la pointe de Penhar à l'ouest de la baie de Kerbonne.
- (2) «de Gauguin et de Van Gogh au classicisme», l'Occident, mai 1909 in *du Symbolisme au classicisme, théories*, Paris, Hermann, 1964, p.118.
- (3) René Le Riban, conservateur du Musée de Brest souligne la grande exactitude de ces formes par rapport à la morphologie de la falaise = le nez, prodromes du «profil» de droite conservant la ligne précise qui a caractérisé Lacombe, jusqu'à ce qu'une tempête l'abâtisse au cœur de Thiver 1982, communication écrite, 15.03.1985.
- (4) Lettre à Jan Verkade, 1892.
- (5) Tempera à l'œuf sur toile, 100 x 72 cm, Indianapolis, Museum of art.
- (6) *Mercure de France*, mars 1891.
- (7) *Art et Critique*, 23, 30 août 1890.
- (8) *Le Gaulois*, 1895.

In 1861, in the heyday of the Positivist period, an autodidact painter from Brittany Yan Dargent exhibits *Les lavandières de la nuit*, a fantastic painting inspired by Breton legends. Cold colours and dark shades contribute to create a macabre night atmosphere, the composition and gesture of the characters are to be related to the art of the theater but the originality lies in the anthropomorphic treatment of nature whereby landscape is there to serve fantasy.

Im Jahre 1861, in der Mitte der positivistischen Zeit, stellt ein bretonischer Autodidakt, Yan Dargent, «die nächtlichen Wäschfrauen» aus, ein fantastisches, durch bretonische Sagen inspiriertes Gemälde. Kalte Farben, dunkle Teile schaffen die nächtliche und schauerliche Stimmung; die Anordnung und die Gestik der Figuren erinnern an theatralische Verfahren, jedoch besteht die Sonderbarkeit in der Vermenschlichung der Natur, die die Landschaft dem Fantastischen unterstellt.

En 1861, en pleno período positivista, un pintor bretón autodidacta Yan Dargent expone «Las lavanderas de la noche», pintura fantástica inspirada en lo legendario bretón. Colores fríos y valores sombríos crean la atmósfera nocturna y macabra, la composición y los gestos de los personajes recuerdan los procedimientos del teatro pero lo original estriba en el tratamiento antropomórfico de la naturaleza que supedita el paisaje a lo fantástico.

E 1861, e kreiz prantad gwellaffar «Positivisted», e tiskouez ul livour breizhat enzesket Yan Dargent «ar C'hannerezed noz», anezhi al livadur boemus awenet diwar mojennoù Breizh. Al livioù yen, an talvoudoù teñval a sav diout un aerglec'h nozel ha kanvaouus; aozadur ha dalc'hoù an tud ennoù a zo nes da droioù-pleg ar c'hoariva, koulskoude e teu an dibar diouzhi buhezkadur stummoù an ammen en doare ma teu an dremmwel da vezañ boemus.

les lavandières de la nuit yan dargent

Géraldine Mabire

Dargent Jean-Edouard dit YAN D'ARGENT
(1824-1899)

les Lavandières de la nuit

huile sur toile

H.74 x L. 149 cm

signée Yan Dargent en bas à droite

don de l'auteur

n° d'inventaire 55-63

QUIMPER, Musée des Beaux-Arts

une légende illustrée

Le peintre Yan Dargent, originaire du Léon, imprégné de la culture populaire de sa province, fidèle à la Bretagne, est l'un des rares artistes à illustrer le légendaire breton.

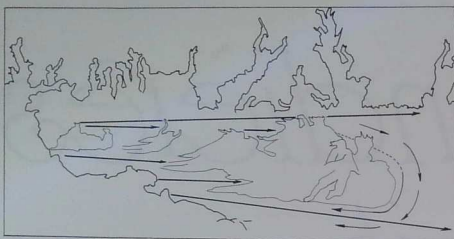
Ici, c'est l'histoire des lavandières de la nuit. A la Toussaint, elles lavaient leur linceul par les nuits sans lune et sans étoiles. Malheur à celui qui s'aventurait dehors et les rencontrait, car elles invitaient les imprudents à les aider à tordre le linge. Ils ne pouvaient s'y soustraire et bientôt elles toraient le linge avec tant de force qu'elles leur brisaient les os.

C'est une légende que l'on trouve dans d'autres provinces (Maurice Sand l'illustre en 1858 parmi les *Legendes rustiques* évoquées

par George Sand (1)), mais l'artiste l'ancre en Bretagne par le costume du paysan et en introduisant parmi les lavandières l'allégorie bretonne de la mort : l'Ankou.

un récit en peinture

Le choix d'un format allongé permet à l'artiste de raconter le drame qui se déroule dans le temps. Notre regard est d'abord attiré à droite, là où l'intensité dramatique est la plus forte, par le nombre et la gestualité des personnages, par la lumière et le contraste entre les blancs et les rares couleurs du costume. De là, guidé par les longues formes blanches, le regard remonte le flot des lavandières pour revenir à leur point de départ, le lavail lointain.



Mouvement, action et sens de lecture



Maurice Sand «Les Lavandières ou laveuses de la nuit», (Emile Vernier lithographe) *Légendes nantaises* (1858), Rennes, Bibliothèque Municipale, fonds Henri Poitès.

Yan Dargent connaissait-il cette lithographie ? Les lavandières sont assez peu inquiétantes et la nature participe peu au fantastique.

Par la forte courbe avec laquelle il clôt à droite l'encerclement du paysan et une oblique énergique qui souligne le groupe, Yan Dargent semble vouloir nous imposer un retour vers le premier plan à gauche, où il exprime l'issue inéluctable du drame, par la présence de deux corps gisant sur le sol, les précédentes victimes des lavandières ; mais l'ouverture angulaire et l'élan dynamique des silhouettes sont tels que notre regard poursuit leur trajectoire, de gauche à droite en suivant le chemin, au-delà de la peinture.

Deux obliques déterminent un léger creusement de l'espace, celui du chemin bordé d'un côté de grands arbres émondés et de l'autre, de souches et de racines. Ce schéma perspectif sert le récit ; le flot des lavandières s'élargissant, leurs actions s'amplifiant et se conjuguant à mesure que le chemin s'élargit et qu'elles se rapprochent de nous.

les contrastes, créateurs de l'ambiance

Mais le peintre n'oublie pas que la surface de sa toile est plane : il compose son tableau selon deux plans horizontaux, chemin et arbres travaillés avec précision, nuées lointaines et ciel peints dans une matière plus fluide, troncs, souches et racines cadrant l'ensemble de façon dissymétrique.

Le premier plan occupe presque les trois quarts de la toile, il se découpe sur le fond selon des lignes constamment brisées : les silhouettes mouvementées et sombres des arbres, formant écran en fort contraste avec les vapeurs cotonneuses du lointain, mais aussi avec les formes humaines qui flottent à leur pied. Cependant des analogies apparaissent entre la gestuelle des lavandières et celle des arbres : les formes vaporeuses glissent sans pesanteur, épousent les blancheurs et fluidité des brumes lointaines, mais leurs gestes rappellent aussi les formes anguleuses et dures des arbres, moyen de sug-



Yan Dargent, *Les lavandières de la nuit*, H.74 x L.149 cm, 1961, Quimper, Musée des Beaux-Arts.

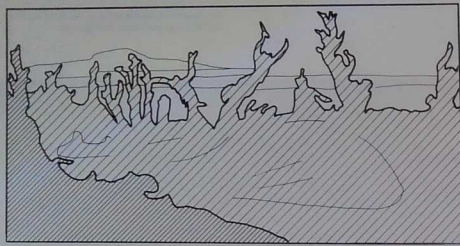
gérer la violence et la force implacable de leurs mouvements. De tous ces contrastes naît la tension dramatique de la peinture.

La scène est nocturne, mais la source d'éclairage est difficile à déterminer : les ombres des lavandières sillonnent le sol et croisent

celles des arbres qui s'allongent en sens inverse ; dans ce monde du rêve, les ombres et les lumières annihilent la logique.

L'ensemble de la toile est sombre, les verts et bleus foncés, parfois presque noirs, dominent ; la gamme froide se joint aux valeurs

foncées pour créer l'atmosphère nocturne et macabre ; et l'insolite naît du contraste avec un ciel blafard, d'un blanc-jaune incertain, où une masse nuageuse sombre, émerge des vapeurs stagnantes, comme pour peser juste au-dessus du lavoir inquiétant.



Les plans sont fortement contrastés :
décalage dissymétrique,
arbres aux lignes anguleuses,
lointain aux formes
horizontales vaporeuses.



Félix Barret, *Les Lavandières de la nuit* (lithographie,
Voyage dans le Finistère par Cambry (1836)).
La chapelle, le calvaire et la statue d'un saint protecteur
de la fontaine donnent à la légende une connotation
chrétienne que Yan Dargent a totalement ignorée.

le fantastique

Enfant, aux côtés de son ami François Luzel, Yan Dargent a entendu raconter cette histoire ; adulte il l'a lue parmi les légendes bretonnes ; son interprétation plastique doit peut-être à ces frayeurs enfantines : arbres animés aux yeux rouges, créatures fantasmagoriques aux yeux faits de petites lumières jaunes relèvent d'une veine fantastique un peu naïve.

Issus de l'inconscient collectif paysan, ses personnages peints s'apparentent beaucoup au monde littéraire et ses procédés au théâtre. Ces spectres menaçants ont les cheveux hirsutes, les yeux exorbités, effrayants dans des visages anguleux ; les bouches ouvertes suggèrent des cris épouvantables ; au milieu, l'Ankou a un crâne pour visage, la machoire esquisse un sourire sardonique et son doigt levé indique l'erreur commise et le châtimeur encouru, la mort imminente.

Yan Dargent est sans doute plus convaincant dans la façon dont il met le paysage au service du fantastique, la nature devient un monde fabuleux, le monde végétal s'anime, les arbres fraîchement émonés prennent des formes humaines gesticulantes, et menaçantes, les troncs se tordent, les branches sont des bras, des pinces, des griffes pour battre, saisir, étouffer... Un tronc s'est complètement mué en un être autonome, assis à l'extrême gauche ; un autre devient fauve rampant, un reptile s'y entroule ; dans ce fouillis inextricable du premier plan, monde végétal et animal se coalisent dans la pénombre incertaine, pour anéantir l'être humain, déjà confondu avec le sol. Cet anthropomorphisme à fins fantastiques est également utilisé par Gustave Doré dans l'illustration de *la Divine Comédie* (1868). Yan Dargent l'utilise lui-même dans ses illustrations comme *le Laf errant* pour le musée des Familles en 1864 ou *la Divine Comédie* en 1879 (2).



O. Pengilly-L. Haridon, *sans titre*

...«il prit le bout du drap mortuaire que lui présentait une des mortes, en ayant soin de tordre du même côté

qu'elle, car il avait appris des anciens que c'était le seul moyen de ne pas être brisé»...
Le Foyer breton traditions popularisées par Emile Souvestre, Paris, 1844, p.14.



Pierre-Paul Prud'hon la *Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime*, 1808 (Louvre). Yan Dargent a repris pour *les Lavandières de la nuit* la vigueur des allégories vengeresses de Prud'hon, la lumière nocturne, la gamme réduite et quelques effets de clair-obscur.

le peintre

Cette veine fantastique issue du légendaire breton est la partie la plus originale de son œuvre d'auto-éducation, avec *la Mort du dernier barde*, *les Vapeurs*, *le Feu follet des cimetières*... Yan Dargent vivait de son travail d'illustrateur qui le retenait à Paris, mais il séjournait régulièrement près de St-Pol-de-Léon et se consacra à de nombreux décors en Bretagne (entre autres, à la cathédrale de Quimper). Il exposa à Paris de 1851 à 1893 et aborda tous les genres, paysages, scènes de genre, sujets religieux et allégoriques.

une œuvre marginale en son temps

En 1861, une telle œuvre est complètement à contre-courant des goûts et de la création picturale contemporaine. En utilisant des moyens plastiques parents de ceux de Prud'hon évoquant *la Justice et la Vengeance poursuivant le crime* (Louvre), elle se réfère encore à un romantisme passé de mode, à moins qu'elle n'anticipe sur les goûts du symbolisme fin de siècle.

Elle est cependant remarquée par quelques critiques au Salon de 1861 (3) ; les uns com-

parent Yan Dargent à Gustave Doré, la plupart expriment des réserves, en évoquant les visiteurs du Salon qui hochent la tête et sourient en passant devant *les Lavandières de la nuit*.

Avec une telle peinture, Yan Dargent se trouve en marge du mouvement réaliste qui s'épanouit à l'époque : il exploite une veine imaginaire et fantastique en pleine période post-impressionniste, dominée par les œuvres de Courbet et de Millet, alors que le paysage, le plein-air et les sujets modernes alimentent les recherches novatrices.



Yan Dargent, *la Mort du dernier barde*, fusain et craie sur papier, 54 x 118 cm, Quimper, Musée des Beaux-Arts. Pour symboliser la disparition de la culture bretonne authentique, Yan Dargent utilise, comme dans *les Lavandières de la nuit* le fantastique des arbres à formes humaines.

notes

- (1) *Légendes bretonnes*, texte de George Sand, douze lithographies de Maurice Sand, Paris, imprimerie Lemerrier, 1858.
- (2) Dominique Radufo, *Yan Dargent peintre et illustrateur*, DEA ins Université Rennes II.
- (3) Il semblerait que la peinture exposée au Salon de 1861, sous le titre *les Lavandières de la nuit*, ballade bretonne ait été de très grand format, et aurait été

acquise par le Duc de Hamilton ; la toile aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts de Quimper serait donc une réplique faite à une date ultérieure (communication de Dominique Radufo).

bibliographie

Berthou Y., « Yan Dargent et les Lavandières de la nuit », in *Yan Dargent, peintre et illustrateur*, Quimper, 1989.

dières de la nuit», *Cahiers de l'Iroise*, Janvier-Mars, 1977.
Delouche D., *les peintres et le paysan breton*, Fougères, URSA, Chasse-Marée, 1988.

catalogue d'exposition

Yan Dargent, Landerneau, 1989.

la fuite du roi gradlon

évariste luminais

At a time when the Symbolists start to compel recognition, Luminais paints a large Salon painting of the floodings of the town of Ys (Edward Lalo's 'King of Ys' was performed soon afterwards). The painter has chosen the paroxysmic moment when Gradlon, obeying an order from Heaven, abandons his daughter Dahut; the whole drama is summed up in evocative gestures and attitudes, brought together in a circle in the centre of painting, a huge unfurling wave sweeping them away, whilst the sky and the sea, incredibly calm, in the distance, express tragic inexorability.

Als sich die Symbolisten durchsetzen, malt Evariste Luminais ein grosses Gemälde über die Versenkung der Stadt Ys (der König von Ys von Edmond Lalo wird etwas später geschaffen). Er hat eben den Höhepunkt gewählt, als Gradlon, der dabei dem göttlichen Gebot gehorcht, seine Tochter Dahut verlässt. Die ganze dramatische Handlung wird in ausdrucksvollen, im Mittelkreis versammelten Haltungen und Gebärden zusammengefasst, eine riesige brandende Woge nimmt sie mit, während in der Ferne die See und der Himmel, die erstaunlich ruhig sind, die tragische Unerbittlichkeit ausdrücken.

Mientras se imponen los simbolistas, Evaristo Luminais pinta un gran cuadro de salón sobre el tema de la sumersión de la ciudad de Ys (poco después se creará El Rey de Ys de Eduardo Lalo). Ha escogido el momento paroxístico en que Gradlon, obedeciendo la orden divina, abandona a su hija Dahut; toda la acción dramática se resume en actitudes y gestos elocuentes reunidos en el círculo central, al romperse los arrastra una ola gigantesca mientras mar y cielo extrañamente tranquilos a lo lejos expresan la trágica inexorabilidad.

D'ar c'houz ma veze e kreiz o brud ar «simbolisted», e live E. Luminais un daolenn-saloñs vras war benn livadenn Kêr Iz («Roue Kêr Iz» gant Edmond Lalo a vo savet diwez-hatoc'hik). Dibabet eo bet gantañ ar prantad skrijusañ pa asant Gradlon dilezel e verc'h bezh a zo dasumet e emzalc'hoù ha stummoù bamus ar c'helic'hiad kreiz; en ur wagenn divent o vont da darzhall emañ kaset an harozed, pa chom sioul-sibouron an oabr hag ar mor en diabell o tegas soñj eus an tonkadur dibleg.

Geneviève Le Bris

LUMINAIS Evariste (1822-1896)

la Fuite du roi Gradlon

huile sur toile

H.200 x L.310 cm

signé E. Luminais en bas à gauche

dépoté de l'état en 1884

n° d'inventaire : D 55-2

QUIMPER, Musée des Beaux-Arts

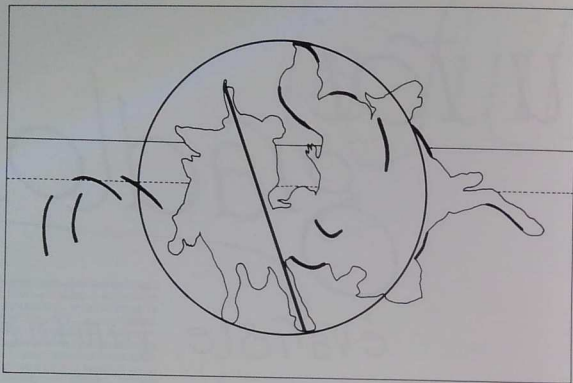
la légende

Le long des rivages du vieux continent, la légende la plus troublante et la plus populaire du folklore maritime est celle de la submersion de la ville d'Ys. Quelque part dans la baie de Douarnez, entre le V^e et le VII^e siècle, protégée par une digue se trouvait la ville d'Ys, capitale du roi Gradlon. La fille de celui-ci y menait une vie très dissolue, aussi Dieu décida d'ansamir la ville. Dahut, à l'instigation de Satan qui avait pris les traits de l'un de ses amants déroba un soir les clefs qui ouvraient les écluses. En quelques instants la mer inonda la ville. Le roi Gradlon tenta bien de sauver sa fille dans sa fuite, mais une voix terrible ordonna: *Lâche le démon qui te tient*. Gradlon abandonna Dahut à son sort et les

flots se refermèrent sur elle et sur la ville d'Ys engloutie à jamais.

une composition très simple

E. Luminais a choisi un très grand format pour évoquer la légende. La toile est divisée en deux bandes horizontales, le ciel et la mer. L'arrière plan très calme contraste avec l'agitation du premier plan où une gigantesque vague semble entraîner les personnages dans son déferlement. Au loin l'eau submerge la ville d'Ys dont la silhouette accidentée à peine l'horizon. Les trois acteurs du drame (Saint Guénolé et le roi Gradlon à cheval, Dahut tombant du cheval de son père) occupent le centre de la composition. Le peintre les a saisis comme s'il s'était placé, et nous avec lui, devant les chevaux au galop. Cette vision de



Toute l'action se situe dans un cercle une oblique très ferme symbolise la volonté divine les courbes l'agitation humaine.

face et de tout premier plan nous donne l'impression que dans leur élan ils vont sortir de la toile.

les acteurs du drame

Le groupe des trois personnages, légèrement décentré par le mouvement du cheval de droite, est enfermé dans un cercle animé de courbes

(cape, cabrure du cheval, corps) où tout est mouvement. A gauche, une oblique (de la patte droite du cheval au doigt pointé de Saint Guénolé) est à la fois l'expression de l'autorité divine en action et du caractère implacable de la sentence transmise par le Saint. Dahut, la coupable est enserrée au centre de la toile, entre les deux autres personnages sous la ligne horizontale, elle ne peut échapper à son sort et à l'océan. Toute l'action est contenue dans ce cercle, au delà le paysage n'est là

que pour évoquer l'éternité marine.

l'atmosphère

L'arrière plan est sombre, ciel et mer sont peints dans une même gamme de tons froids, dans une matière lisse et uniforme. Le déferlement marin est travaillé à larges coups de



Eugène Lami, *La Fuite du roi Gradlon*, H.200 x L.310 cm, Quimper, Musée des Beaux-Arts.

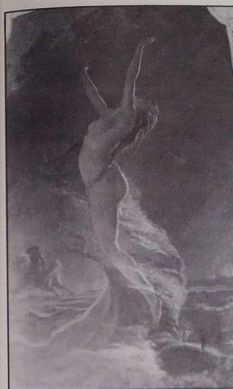
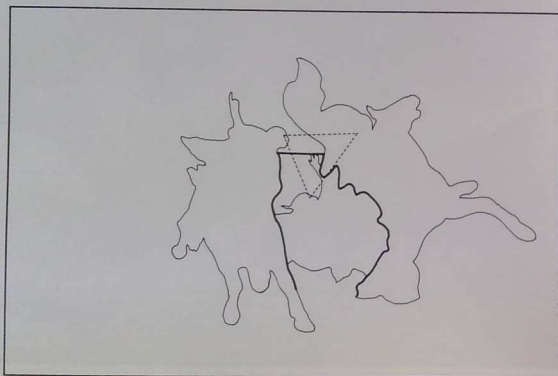
brosse dans les tons vert-gris relevés de blanc. Seul le groupe de personnages est peint dans des tons chauds, bruns, rouges où se mêlent le noir et le vert, captant ainsi notre attention. La lumière est forte, avivée par les tons sombres, c'est la lumière des moments qui précèdent la tempête.

le moment paroxystique

Luminais a choisi l'instant le plus dramatique, rassemblant dans une seule image plu-

sieurs moments concomitants, expression de la volomé divine, décision de Gradlon et chute de Dahut. Tous les moyens plastiques concourent à ce paroxysme, attitudes des hommes et des chevaux, gestuelle éloquent, pâleur du visage de Dahut, et aussi l'immensité du paysage, la menace latente de la surface marine et l'ampleur déchaînée de la vague, l'harmonie sombre et froide d'une nature implacable. L'action est en train de se dénouer, tout est encore suspendu à l'ordre divin, mais son inexorabilité est évidente.

Au centre, dans la contre forme qui encadre Dahut, l'échange des trois regards et le dénouement de la tragédie.



Yan Dargent, *Dahut enlevée par une lame*, huile sur toile marouflée, H. 202 x L. 106 cm, Quimper, collection privée. Dans le décor de ce Salon, Dahut figure aux côtés de Vénus et de l'Aurore ; dans une gamme de roses roux et de bleus mauves, le nu très sensuel est magnifié (chute ou assomption ?).

O. Penguilly-L'Haridon, *sans titre*, illustration de la *Bretagne ancienne et moderne* par Pierre Chevalier, Paris 1844.
E. Luminais a très probablement eu connaissance de cette vignette...

le légendaire breton

Le légendaire breton a suscité de rares oeuvres, toutes dues à des artistes originaires de la province, Louis Duveau, Evariste Luminais et Yan Dargent. La légende de la ville d'Ys est cependant très connue des amoureux de la Bretagne. E. Luminais s'est probablement inspiré de la ballade recueillie par Hersart de la Villemarqué et publiée dans le Barzaz Breiz en 1845 *Levalen Grest*, mais il a pu également lire d'autres récits parus dans des ouvrages de grande diffusion consacrés à la Bretagne. A la même époque, cette légende fournit à

E. Lalo le sujet de son opéra, *le Roi d'Ys* (créé en 1888 à l'Opéra Comique). Mais elle a été quelquefois évoquée dans l'illustration : ainsi O. Penguilly L'Haridon l'aborde en 1844 dans une vignette de la *Bretagne ancienne et moderne* de Pierre Chevalier qu'E. Luminais a sans doute vue. En peinture, seul Yan Dargent l'a traitée pour le décor du salon d'Adolphe Porquier à Quimper : éliminant les comparses, il fait son sujet du corps féminin enlaid et enlevé par une immense vague, une gamme de tons pastels enlève tout tragique à la scène ; il est peu probable que Luminais ait eu connaissance de cette interprétation.



un tableau de salon

E. Luminais a préparé son tableau, destiné au Salon de 1884, au moins par deux esquisses de petit format, l'une conservée au Musée des Beaux-Arts de Rennes, l'autre dans une collection privée. Mais la spontanéité et la gamme étrange de ses premières esquisses ont donné place à un tableau dont l'excès de finition a supprimé le mouvement et la vigueur des premiers jets. Le grand format, les personnages en habits médiévaux, la mise en scène, les attitudes trop éloquentes, donnent un aspect grandiloquent, très théâtral au tableau. Celui-ci s'intègre au courant académique de la fin du XIX^e siècle, le légendaire breton permettant un renouvellement par rapport à la mythologie gréco-romaine et s'accordant au courant symboliste qui s'affirme la même année avec le manifeste littéraire de Jean Moréas.

un peintre éclectique

E. Luminais n'est pas un peintre symboliste, né à Nantes, élève de Léon Cogniet et de Troyon, il a abordé tous les sujets puisés dans la vie des pêcheurs et dans l'histoire de l'Ouest avant de devenir, après 1848, le peintre des Gaudes. Il connaît la gloire en 1880 avec *les Enervés de Jumièges* en 1884, c'est donc un retour à la thématique bretonne que manifeste *la Fuite du roi Gradlon*.

bibliographie

Delouche D., *Les peintres de la Bretagne avant Gauguin*, Lille 1978, 1 p. 552.

Ogès L., *La légende de la ville d'Ys*, 1953.

Piire Chevalier, *La Bretagne ancienne et moderne*, Paris, 1844, 1, pp. 88-89.



E. Luminais, *la Chevauchée de Saint Gubnold et du roi Gradlon*, huile sur toile, H. 50 x L. 71 cm, Rennes, Musée des Beaux-Arts.
L'esquisse, d'une facture plus libre est travaillée dans une gamme étrange où les mauves et rouges des costumes jouent sur les gris-verts de la mer.



Evariste Luminais, *les Enervés de Jumièges*, H. 197 x L. 207 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts.

This work represents a turning point in Sérusier's career. It was painted in 1891 during his stay at Huelgoat in Finistère (Brittany). His inspiration was to feed on the religiosity and beliefs of the local people in this remote area where time almost seems suspended. By using very scarce technical means, Sérusier successfully recreates the mysterious atmosphere of a forest where some strange incantation is taking place.

Der Zauberspruch oder der Heilige Wald. Werk des Wendepunkts in der Karriere von Sérusier, wurde 1891 während seines Aufenthaltes in Huelgoat im Finistère gemalt. Die Religiosität und die Glauben der Bretonen in dieser zurück-gebliebenen Region, wo die Zeit stehen geblieben zu sein schien, werden Sérusiers Inspiration fördern. Mit einer grossen Sparsamkeit des Materials ist es Sérusier hier gelungen, die mysteriöse Atmosphäre eines Waldes herzustellen, wo sich ein wirkwüchtiger Zauberspruch abspielt.

El Conjuró o Bosque Sagrado, obra charnela en la carrera de Serusier, fue pintada en 1891 durante su estancia en Huelgoat en Finistère. Se nutre su imaginación de la religiosidad y las creencias de los bretones en esa región apartada donde parece suspendido el tiempo. Con gran sobriedad de medios Serusier consigue resituar aquí la atmósfera misteriosa de una selva donde se desarrolla un extraño conjuro.

Karmoù pe ar C'Hoad nevet, un oberenn-gemm e red-butez Sérusier, a zo bet livet e 1891 p'edo o chom en Uhelgoad e Penn-ar-Bed. Spereid relijiel ha kredennoù ar Vretoned er c'horn-bro-se distro diouzh pep tra evel pa vije manet an amzer e-sav, a vo maget e spereid ganto. Gant nebeut a dra e teu a-benn Sérusier da sevel en-dro aergelc'h kevrenus ur c'hoad, ennañ tad oc'h ober karmoù-hud.

l'incantation le bois sacré

paul sérusier

Nathalie Daviez

SERUSIER Paul Henri (1864-1927)

l'Incantation ou le Bois sacré

1891
huile sur toile
H.93 x L.72 cm
signée P. Sérusier en bas à droite
n° d'inventaire 84.3.2

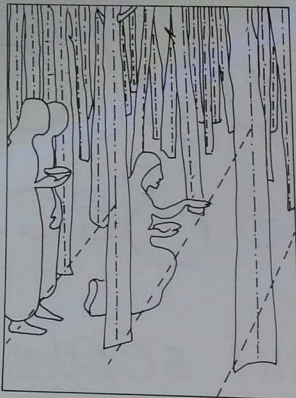
ancienne collection Boutaric (legs en 1984 au Musée des Beaux-Arts de Quimper)
QUIMPER, Musée des Beaux-Arts

Durant toute sa carrière, Paul Sérusier fait une large place à l'imaginaire dans sa peinture. Au sein du groupe de Pont-Aven, il représente avec Charles Filliger la tendance la plus mystique. *L'Incantation* de 1891 est un des tous premiers tableaux où apparaît cet attrait pour une certaine religiosité allée aux croyances populaires. C'est en Bretagne qu'il trouve matière à développer ces thèmes.

Sérusier en Bretagne

Il vient d'exposer pour la première fois au Salon quand il y arrive en 1888, suivant en cela une mode déjà ancienne : depuis les an-

nées 1830, la Bretagne attire et retient les peintres. Sérusier rencontre Paul Gauguin à Pont-Aven et reçoit de celui qu'il appellera plus tard *le dosen des Nabis* la fameuse leçon du Bois d'Amour où il osa hausser les couleurs sans contrainte et où il comprit que toute oeuvre d'art était une transposition, une caricature, l'équivalent passionné d'une sensation reçue (1). Ce paysage qu'il réalisa ainsi conseillé par Gauguin, informel à force d'être synthétiquement formulé en violet, vert veronese et autres couleurs pures (1), ce *laissez-les* provoqua l'enthousiasme et la formation du groupe des Nabis. Leur première exposition aura lieu en Novembre 1891 à la galerie Le Barc de Bouteville lors d'une manifestation des peintres impressionnistes et



densité des verticales, suggestion d'obliques créatrices de profondeur.

symbolistes». Sérusier expose deux tableaux *Clair de lune et les Bretonnes*. Quelques mois plus tôt, durant l'été 1891, Sérusier séjourna à Huelgoat, au centre du Finistère où il allait découvrir tout le mystère et l'archaïsme d'une région encore isolée et peu fréquentée. Stimulé par ce nouvel environnement, il va poursuivre dans la voie de la simplification des formes et des couleurs, de la synthèse. C'est une retraite laborieuse, il peint et réfléchit sur sa propre évolution. Il écrit à Maurice Denis en Juin 1891 : *tout le monde travaille ici, Jan Verkade surtout a fait de beaux progrès, quant à moi, j'en fais des recherches dont le résultat n'est pas loin. Les toiles, même celles de trente, me semblent trop petites et je ne suis à mon aise qu'en faisant des fresques sur les murs du grenier qui nous sert d'ergastère, Ruess et Ballin ont de très belles idées dont l'exécution les gêne encore un peu. Enfin grand bonheur pour tous, nous ne savons plus ce qu'est une peinture officielle (2).* Conscient des possibilités monumentales du synthétisme, il cherche dans cette voie : dans une lettre à Maurice Denis de Juin-Juillet 1891, il commente un de ses derniers travaux : *Quant à mon paravent, il est le point de départ d'une nouvelle période que je cherche (3).*

ches dont le résultat n'est pas loin. Les toiles, même celles de trente, me semblent trop petites et je ne suis à mon aise qu'en faisant des fresques sur les murs du grenier qui nous sert d'ergastère, Ruess et Ballin ont de très belles idées dont l'exécution les gêne encore un peu. Enfin grand bonheur pour tous, nous ne savons plus ce qu'est une peinture officielle (2). Conscient des possibilités monumentales du synthétisme, il cherche dans cette voie : dans une lettre à Maurice Denis de Juin-Juillet 1891, il commente un de ses derniers travaux : Quant à mon paravent, il est le point de départ d'une nouvelle période que je cherche (3).

Sérusier et la tentative du symbolisme.

C'est dans ce contexte de travail et de recherche que Sérusier va peindre *l'Incantation*. Les interrogations formelles et chromatiques vont l'engager définitivement vers la simplification des formes et des couleurs déjà abordée au Pouldu, permettant une plus grande expressivité. Néanmoins cette démarche serait vaine pour Sérusier si elle ne développait pas la signification spirituelle de l'oeuvre. Le *Paravent* auquel il fait allusion dans sa lettre à Maurice Denis, contemporain de *l'Incantation* marque un tournant dans son oeuvre : Paul Sérusier, séduit par les idées formulées par Albert Aurier dans son article *Du symbolisme en peinture* cherche désormais à exprimer des idées. Jamais il n'a été aussi proche du Symbolisme. Le sujet de *l'Incantation* ou *le Bois sacré* de Sérusier est probablement un hommage à Puyvis de Chavannes dont *le Bois sacré* fut présenté en 1884 au Salon de Paris avant d'être placé au Musée de Lyon. Le peintre symboliste Edgar Maxence donna une interprétation différente du même thème en 1898 dans *l'Ame de la forêt* où l'on voit représentées quatre jeunes femmes portant un bol (à offrandes ?) duquel s'échappe une légère fumée.

de la forêt du Huelgoat au Bois sacré

La forêt du Huelgoat, partie de l'antique Brocéliande va donner à Sérusier l'élan nécessaire pour progresser dans cette voie qu'il commence à expérimenter. Dans ce pays de l'Argoat, Sérusier va être fortement impressionné par la nature presque vierge et sauvage. Cette forêt du Huelgoat est largement représentée dans ses oeuvres entre 1891 et 1893 : il a peint en 1891 les *Jeunes Bretonnes dans la forêt*, *Quatre Bretonnes dans la forêt*, en 1892 *Quatre jeunes bretonnes dans*

la forêt, *Sous-bois. L'Incantation* malgré la similarité du thème se différencie nettement de ces oeuvres : dans la majorité de ses tableaux, Sérusier représente des scènes paysannes puisées dans la vie quotidienne des Bretons : la cueillette des pommes, la baignade, le repos... A la banalité de ces sujets, s'oppose l'approche plus spirituelle qui sous-tend *l'Incantation*.

Dès le premier regard, se détache de cette oeuvre une sensation de mystère. La forêt représentée par Sérusier est constituée d'une multitude de troncs, raides et serrés. Ils ont une hauteur telle qu'on ne peut apercevoir ni branchage, ni feuillage. Au gigantisme s'ajoute la densité d'une forêt qui laisse à peine percer la lumière et qui crée un espace quasiment clos dans lequel est évoquée l'incantation.

Dans ce tableau, rien ne particularise ce lieu : le bois sacré semble hors du temps et sans ancrage géographique : cette scène pourrait se tenir au Moyen-Age comme au XIXe siècle dans n'importe quelle forêt très dense.

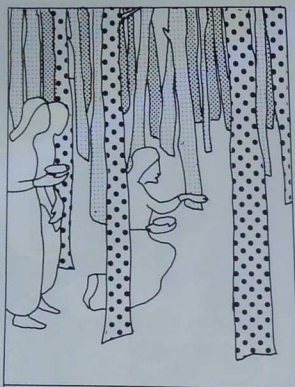
Forêt et Imaginaire

Le format en hauteur choisi par le peintre accentue l'effet des verticales des troncs auxquels répondent celles des deux femmes de gauche. Cette densité des verticales est à l'origine du sentiment d'oppression, de malaise que l'on éprouve devant cette oeuvre. Sérusier exprime ici un sentiment qu'il a lui-même ressenti. En arrivant à Huelgoat, dans une lettre à Maurice Denis de Juin 1891, il écrit : *je me sens oppressé dès que mes yeux s'arrêtaient sur la paroi des montagnes touffues... (4).*

Le bois sacré présenté par Sérusier semble se prolonger très loin : dans la partie haute du tableau, on distingue à peine un ciel bleu sombre. Est-ce la nuit, l'aube ou le crépuscule ? Les points lumineux qui l'éclairent peuvent être des étoiles ou une conséquence de l'incantation.



E. Maxence, *l'Ame de la forêt*, huile sur toile, Nantes, Musée des Beaux-Arts. Peinture symboliste, Edgar Maxence fournit quelques années après Sérusier une toute autre interprétation du thème de la forêt.



Les formes disposées les unes derrière les autres suggèrent la profondeur.

espace et planéité

Sérusier suggère la profondeur de cette forêt très dense sans rompre la planéité de son tableau. Il répète la superposition des différents éléments qui le composent : les arbres et les trois femmes ce qui permet de lire les corps et troncs les uns derrière les autres, certains plus proches que d'autres.

La disposition des troncs d'arbres suggère à leur base des obliques qui semblent fuir vers la droite en haut, au-delà de la peinture, mé-

thode traditionnelle qui rappelle la perspective géométrique. Autre appel à la tradition : la réduction progressive de la taille des composants du tableau : les arbres s'amenuisent et créent l'éloignement. Mais l'élançement des deux premiers troncs qui parent presque du bord inférieur du tableau et sont coupés par son bord supérieur, affirme le plan vertical, et les discrètes suggestions de l'espace n'enlèvent rien à l'impression d'étouffement à laquelle les couleurs vont ajouter le mystère.

couleur et mystère

L'utilisation des couleurs dans *l'Incantation* témoigne que Sérusier n'a pas oublié la leçon reçue par Gauguin au Bois d'Amour de Pont-Aven. Il tente de formuler l'harmonie colorée de cette scène dans le plus pur esprit du synthétisme avec une audace que notera Alphonse Germain dans le journal *La Plume* : *C'est le titre de déformateurs qu'adoptèrent d'abord les admirateurs de Gauguin, leur but : conserver pieusement la sensation originale et la rendre par des lignes et des couleurs belle-ment rares et harmonieuses, mais par des moyens primitifs et une liberté d'interprétation qui va jusqu'à l'étrange, la déformation...* (5). N'est-il pas étrange en effet de peindre une forêt rouge ? Le mystère de cette forêt aux proportions gigantesques est souligné par ses couleurs ocre-vert et rouge.

Le Sous-bois peint en 1892 était plus réaliste mais en 1895, Sérusier représentera une forêt de façon aussi arbitraire dans *Le Feu dans la forêt*. Georges Lacombe représente aussi dans son tableau *la Forêt au sol rouge* une forêt aux couleurs haussées, quasiment irréelles. Dans *l'Incantation* quatre couleurs dominent : le rouge des arbres, l'ocre-vert du sol, le bleu profond du ciel et des costumes et le vert de quelque végétation. Sérusier annonce ici son évolution ultérieure : en juillet 1893 il écrira à Jan Verkade : *Quant à la couleur, j'ai renoncé à la recherche des petits tons fins à côté les uns des autres. Ils attirent l'attention sur un coin du tableau mais nuisent à l'ensemble. Trois ou quatre teintes bien choisies, cela suffit et cela est expressif, les autres couleurs ne font qu'affaiblir l'effet* (6). Comme le soulignait Maurice Denis, le tableau est bien ici avant tout une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées (7) et dans *l'Incantation* le peintre joue des propriétés spatiales des couleurs : les teintes chaudes assaillent du plus loin que les troncs s'assemblent et les couleurs froides n'ont qu'un rôle de contrepoint.



Paul Sérusier, *l'Incantation*, huile sur toile, H. 93 x L. 72 cm, 1891, Quimper, Musée des Beaux-Arts.



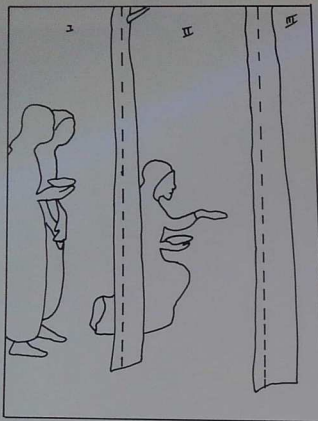
décor et effet de rêve.

Au-delà de sa volonté de jouer avec l'espace et de suggérer l'atmosphère mystérieuse de la scène, Sérusier cherche aussi l'effet décoratif. La simplification des couleurs et des formes contribue à la monumentalité de la composition mais le souci du décor s'attache à quelques détails : les arabesques des ombres portées à la base des troncs, les fougères et les plantes étranges du premier plan. Cet effet de « tapisserie » contribue à l'irréalisme de la scène. Cette forêt rouge est-elle le fruit de l'imagination de Sérusier ? N'aurait-il pas eu connaissance des récits et des légendes concernant l'antique forêt de Brocéliande tels que le chanoine Mabé les rapporte dans son *Essai sur les Antiquités du Morbihan* en 1825 : *Tantôt les arbres tout en feu au milieu de la forêt paraissaient former un vaste incendie et à cet éclat fantastique succédait une obscurité profonde qui faisait frissonner* (8). Peut-on imaginer le Bois sacré de Sérusier incandescent, les arbres en feu mais ne se consumant pas ? Nombreux sont les récits, plus fantastiques les uns que les autres qui ont été écrits sur la forêt de Brocéliande, le domaine des fées et des enchanteurs, de Merlin et de Viviane mais aussi d'esprits malins, forêt où les souvenirs de cultes païens mystérieux sont encore présents dans la mémoire collective. Sérusier fasciné par le mysticisme des Bretons a trouvé à Huelgoat les données tant géographiques que spirituelles conformes à son imagination. Il nous paraît proche en ce domaine des préoccupations de son temps.

P. Sérusier, *Sous-bois*, huile sur toile, H 60 x L 44 cm, Albi, Musée des Beaux-Arts. Sérusier donne ici une vision beaucoup plus réaliste de la forêt de Huelgoat.



G. Lacombe, *Forêt au sol rouge*, H 71 x L 50 cm. Suivant les leçons de Gauguin, Georges Lacombe baisse les couleurs mais sans basculer, comme le fait Sérusier dans *Incantation*, dans le symbolisme.



l'action culturelle, hiérarchisée se développe en frise de gauche à droite, scandée par les arbres.

Les années 1880 et 1890 sont marquées par le renouveau du catholicisme : ses amis présents à Huelgou, Jan Verkade et Mogens Ballin y commencent leur chemin vers la conversion. Durant ce séjour, Sérusier observe attentivement la dévotion bretonne ; en Août 1892, il expose à la galerie Le Barc de Boutteville une

Dévotion à Saint Herbot.

Mais le goût pour l'ésotérisme, voire l'occultisme imprègne aussi cette période. En Mars 1892, Sérusier s'est laissé entraîner par le Sâr Péladan et il expose avec Charles Filiger au premier Salon de la Rose-Croix qui semble encourager le renouveau spirituel auquel les

peintres aspirent. Peu après, en 1893, il évoquera d'étranges cultes dans lesquels des paysannes bretonnes deviendront des prêtresses ; le *Feu dehors* ou les *Mannaou* ou les *Mangeurs de serpents*. L'oeuvre *l'Incantation* préfigure l'évolution future de Sérusier vers des thèmes mystiques ou imaginaires. En 1894 il peint *Conte celtique* et en 1897 *La Vinton près du torrent* mais dans ces deux oeuvres, la matérialisation des «visions» gêne l'évocation poétique.

paysannes ou prêtresses ?

Dans *l'Incantation*, les trois femmes participent à l'atmosphère de la scène : que font-elles ? Qui sont-elles ? Leur action est hiérarchisée en trois temps : les deux femmes de gauche entrent dans l'espace du tableau. Dans ce premier moment, les jeunes femmes sont immobiles, en position d'observatrices. Une dévotion placide imprègne leur visage. Peut-être sont-elles en période d'initiation ? Elles se dirigent vers la troisième jeune femme lentement et nous incitent à les suivre du regard. Le personnage central est au coeur de l'action : la jeune femme est dans un second espace délimité par les arbres, les plus grands, elle officie et sert peut-être d'intercesseur pour ses deux compagnes. A quelle divinité est destinée l'offrande ? Le dernier espace à droite est fermé par deux arbres. Aucun autel, aucune statue, mais devant cette femme se dresse une énorme forme animale, un être à l'oeil globuleux, au museau tapi au sol ; émanation de la nature ou simple mouvance du sol forestier dont nos yeux seraient le jouet ? Sérusier restait ici dans le non-dit, il suggère sans montrer vraiment.

Deux des femmes portent des bols à offrir ; celle du centre a commencé la célébration ; sa main droite est tendue en avant avec un hiératisme comparable à celui des femmes dans l'Égypte pharaonique et la gauche tient un bol à offrir. Sous sa main droite appa-

rait une flamme, émanant probablement de l'autel zoomorphe. La fumée qui s'en dégage semble s'enrouler autour d'un tronc avant de s'évanouir dans la forêt. Y a-t-il un rapport entre cette flamme et les points lumineux du lointain ? Un rapport avec les formules magiques récitées par ces étranges prêtresses ? Les deux assistantes frappent par leur hiératisme ; leur inexpressivité, leur lenteur, leur solennité participent à l'effet décoratif recherché par Sérusier.

Il n'a rien dit de ses sources quant au thème. Savait-il que jusqu'au VIII^e siècle les Bretons se réfugiaient dans cette forêt de Brocéliande pour perpétuer des rites païens et échapper ainsi aux persécutions de l'Église catholique ? A-t-il voulu évoquer les prêtresses du terrible dieu Hésus ? Dans ce tableau Sérusier se garde de donner d'indication temporelle. Les vêtements des femmes n'ont qu'un rapport lointain avec les costumes bretons ; ils s'apparentent autant aux vêtements portés par les paysannes du calendrier des *Trévriches heures* du *Duc de Berry* au début du XV^e siècle.

Resté fidèle à la leçon du synthétisme, Paul Sérusier réussit dans cette oeuvre à exprimer l'indicible dans la plus grande économie de moyens, hiératisme, simplification formelle, irréalisme des couleurs. La peinture devient musique comme Gauguin l'avait annoncé. C'est dans *Diverses choses* où il parle entre 1895 et 1898 de ce nouveau langage de la couleur que cette peinture de Sérusier trouve écho : *Elle décore notre rêve (...) ouvrant une porte sur l'infini et le mystère* (9). Dans cette oeuvre, tout est suggéré, rien n'est imposé. Sérusier laisse notre imagination libre face aux aspirations de l'homme vers le divin et l'inconnu.

bibliographie.

- Cachin F., *Gauguin*, Paris, Pluriel, 1989.
Cariou A., *L'école de Pont-Aven au musée des Beaux-Arts de Quimper*, *La revue du Louvre et des musées de France*, n°2 Avril 1987.
Daval J.L., *Journal de l'art moderne 1884-1914*, Paris, Skira, 1973.
Guicheteau M., *Paul Sérusier*, Paris, Sile, 1976.

catalogues d'exposition

L'école de Pont-Aven dans les collections publiques et privées en Bretagne, Quimper, musée des Beaux-Arts ; Rennes, musée des Beaux-Arts, Nantes, musée des Beaux-Arts, 1978-1979.
Paul Sérusier 1864-1927, Morlaix, Musée des Jacobins, 1987.

notes

- (1) Denis Maurice, *Journal L'Occident*, Avril-Mai 1903.
- (2) Lettre de Sérusier à Maurice Denis, Juin 1891, citée par M. Guicheteau p.65.
- (3) Sérusier Paul, *ABC de la peinture* (suivi d'une correspondance inédite recueillie par madame Sérusier et annotée par mademoiselle A. Bouaric), Paris, 1950, p.65.
- (4) Le Mercure de France, Mars 1891, p.155-165.
- (5) Germain Alphonse, *la Plume*, 1er Septembre 1891.
- (6) Sérusier Paul, ouvrage déjà cité, lettre à Jan Verkade de juillet 1893, p.61.
- (7) Denis Maurice, *Du Symbolisme au Classicisme* : Théories, Paris, 1964, p.33.
- (8) Chanoine Mabius, *Essai sur les antiquités du Morbihan*, Vannes, 1825, p.426.

From 1906 onwards, Sérusier devoted himself to the decoration of his residence in Châteauneuf-du-Fauou drawing from mythical and literary sources: with Gargantua, Rabelais is solicited for the decoration of the staircase. Straight onto the wall and against an abstract geometrical background, Sérusier has painted a corpulent Gargantua, with two Egyptian servants, on either side. By combining Gauguin's lessons with his own thoughts on the ideas of Father Desiderius Lenz whom he met at Beuron for the first time in 1890, Sérusier was able to give his work simplicity and universality. This decoration work allows Sérusier to progress in his search for lines, numbers and colours, and to put his essential thought into shape, to be published in the A.B.C. book of painting in 1921.

Schon im Jahre 1906 hat sich Paul Sérusier dem Schmuck seines Wohnhauses in Châteauneuf-du-Fauou gewidmet, indem er aus literarischen, mythischen Quellen schöpfte: Rabelais wird mit Gargantua für den Schmuck der Treppe beansprucht. Direkt an der Mauer hat Sérusier ihn auf einem geometrischen, abstrakten Hintergrund dargestellt, dickbüchsig, umgeben von zwei Mägden, die wie Ägypterinnen ausschauen. Seinem Werk bietet er Einfachheit und Allgemeinheit, indem er die Lehren von Gauguin durch seine Überlegung über die Vorstellungen vom Pater Desiderius Lenz ergänzt, den er im Jahre 1890 in Beuron kennenlernte. Diese dekorative Arbeit gibt Sérusier den Anlass zu einem Fortschritt in seiner Forschung im Bereich der Linien, der Zahlen und der Farben und zu einer Fertigstellung der wesentlichen Begriffe, die 1921 im ABC der Malerei veröffentlicht werden.

Desde 1906 Sérusier se ha dedicado a decorar su casa de Châteauneuf-du-Fauou inspirándose en fuentes literarias o míticas. Su modelo para la decoración de la escalera es el Gargantua de Rabelais. En la misma pared Sérusier le ha representado en un fondo geométrico abstracto, panzudo, rodeado de dos sirvientas de empaque egipcio. Da a su obra sencillez y universalidad completando las lecciones de Gauguin por su reflexión sobre las ideas del Padre Desiderio Lenz a quien encontró en Beuron por vez primera en 1890. Este trabajo decorativo permite a Sérusier progresar en su investigación sobre las líneas números y colores, puntualizando las ideas esenciales que se publicarán en 1921 en el ABC de la pintura.

Ken abredha 1906 ez eo en em staget Sérusier da ginklañe annez Kastell Nevez ar Fauou, dre vont da bennaouñ war an tachennoù lennegel pe mojennel: e Rabelais eo act da glask Gargantua evit an dir, Ouzh ar voger end-eeun emañ taolennet kofek, war un a-dreñv mentonnel ha diskeudenn, a bep tu dezhañ ur vatezh ejiptian-heñvel. Kement-se a zegas d'e oberenn un dro eeun hag hollvedel ha fonnusaat a ra war-un-dro kentelioù Gauguin gant e breder war-benn menozhoù an Tad Desiderius Lenz, kejet gantañ e Beuron evit ar wech kentañ e 1890. Ar striv-kinklañ-se a ra da Sérusier kas pelloc'h e imboure'h war al linennoù, an niveroù hag al livoù, ha lammañ e vemozhioù pennañ a vo embannet e 1921 war «A.B.C. al livañ».

gargantua

paul sérusier

Nathalie Briand

SÉRUSIER Paul Henri (1864-1927)

Gargantua

peinture à l'oeuf faite directement sur le mur

H.45 x L.70 cm

aucune date ne figure sur le panneau

CHATEAUNEUF-DU-FAOU, collection privée

les lieux :
Châteauneuf-du-Fauou

C'est un coin éloigné de ce Finistère qui est une des contrées les plus originales de notre France. Le bruit des villes n'y parvient guère. Le site est ombragé d'arbres admirables, sillonné d'eaux vives, parsemé d'arbres gigantesques; il fait songer aux retraites inaccessibles où les druides naquirent célèbres leurs mystères... La Bretagne en effet comme chacun sait, est le pays des légendes; on y croit encore aux sorcières et à leurs sorts, tout en pratiquant avec ferveur la religion catholique, et l'âme populaire est toute fleurie ou toute embaumée selon leur couleur d'historiens mirifiques, étranges ou horribles (1).

la maison de Paul Sérusier et son décor

Dans cet article de 1903, Châteauneuf-du-Fauou est le coin éloigné de ce Finistère, choisi par Sérusier dès 1893 comme résidence pendant les mois d'été. En 1905, Sérusier décide de s'installer définitivement à Châteauneuf-du-Fauou et annonce en Août de la même année à Maurice Denis, la construction de sa maison. De mon atelier tout en t'écrivant, je vois s'élever la maison où je m'installerai au printemps à mon retour (2). Dès 1906, il décide de décorer les murs de sa demeure. Ce n'est, alors, pas original: depuis 1890-95, Sérusier et ses amis peintres se sont adonnés à la décoration de

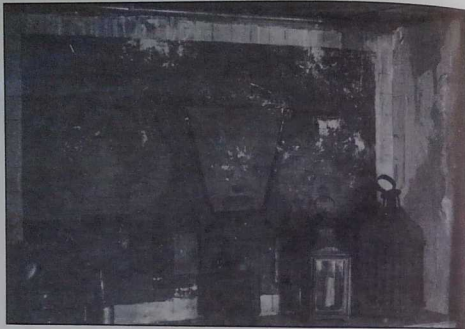
leurs intérieurs. Il se chargea ainsi de la décoration de l'atelier et de la maison de son ami Georges Lacombe, de la salle à manger de son amie Gabriela Zapolska (dans une de ses lettres celle-ci dit : *ma salle à manger a été décorée par Paul Sérusier...*) (3). Pendant la guerre de 1914-1918, Sérusier n'ayant plus l'âge d'être mobilisé put s'adonner à la décoration de sa maison et la terminer.

Qu'est-ce que la décoration pour Paul Sérusier? Plus tard, dans son A. B. C. de la peinture, il la conceptualise ainsi : *De la peinture liée par liens intimes à sa soeur aînée l'architecture. Le tableau est un petit morceau de peinture transportable, sans aucun lien avec ce qui l'entoure, pouvant servir surtout aux spéculations des «Péliclém», digne de finir dans un salon ou une boutique, ou un musée qui est un cimetière (dit Ibsen). Une peinture, comme tout être vivant, ne peut subsister que dans le milieu auquel elle est adaptée (4).* Ainsi, chaque pièce de la maison de Sérusier a un décor particulier : la salle à manger appelle le thème des bacchanales, le parloir a un décor inspiré de légendes allemandes... Quant au vestibule et à l'escalier, leur décoration est puisée dans Rabelais et comporte une procession des signes du zodiaque et des planètes accompagnant un Christ en gloire, une allégorie des travaux ménagers... Le panneau de Gargantua fait partie du décor de l'escalier.

une suite inspirée de Rabelais

Pour la décoration de l'escalier qui mène à la salle à manger, Sérusier s'est inspiré de Rabelais : *la Dive bouteille, Gargantua et le Pays des lanternons.*

Gargantua est un décor peint fait directement sur le mur, exécuté sur l'enduit de plâtre c'est vraisemblablement une peinture à l'œuf. Remarquons son bon état de conservation malgré l'humidité qui règne dans la maison. Une bande noire et blanche à dessins géométriques l'encadre. On retrouve cette bande



la Niche aux lampes, fresque, collection privée, Châteauneuf-du-Fauou.
Au fond d'une niche, Sérusier nous transporte au pays des lanternes.
(Les propriétaires poursuivent l'oeuvre avec leur collection...)

autour de *la Dive bouteille* et autour du *Pays des lanternons* mais inachevée. Cette bande est composée de carrés juxtaposés décorés alternativement d'un losange noir et de trois tirets horizontaux noirs sur fond blanc. Cette bordure encadre les panneaux tout en les reliant. De plus, dans la partie supérieure des décors, elle est renforcée par un grand bandeau à formes géométriques qui court tout au long de l'escalier.

Gargantua est cadré par deux panneaux : à droite, le *Pays des lanternons* que Sérusier

appelaît *la Niche des lampes*, c'est une nature morte décorative inspirée du Vè livre: Pantagruel et ses amis vont chercher une lanterne qui pourra les conduire jusqu'au temple de *la Dive bouteille* et sont émerveillés devant le nombre et la diversité des lanternes. Sérusier a représenté en trompe l'oeil différentes lanternes (lanterne chinoise, falots, lampe-tempête, lampe à gaz...) disposées dans une niche. A gauche, *la Dive bouteille* est personnifiée par les objets nécessaires à la conservation d'un bon vin, un entonnoir, un tonneau et deux bouteilles.



Paul Sérusier, Gargantua, H.45 x L.70 cm, Châteauneuf-du-Fauou.

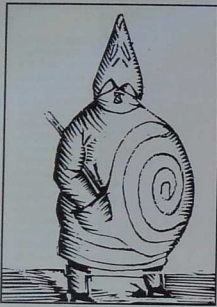
Gargantua

Trois personnages occupent le panneau de Gargantua : Gargantua dans l'axe, assis et ventru, est flanqué de deux servantes qui lui donnent à boire et à manger. Ces deux femmes, un genou à terre, ont une peau de couleur foncée, des cheveux noirs, un visage marqué de taches noires. Elles sont vues alternativement de profil (les jambes), de face (les épaules), selon des conceptions parentes de celles de la peinture égyptienne pharaonique. Elles sont habillées d'un pagne décoré de formes circulaires ocre et de motifs de couleur vert foncé qui rappellent le fond du panneau. Sous leurs pieds, une bande

de la même couleur que le pagne qui a peut-être pour fonction d'évoquer sans perspective une sorte de pavement antique avec ses cercles alignés insérés dans des carrés. Cette bande s'introupe au centre pour laisser place à Gargantua. La servante de droite tient d'une main un plat rempli de fruits et de boudin à la bouche béante. La deuxième servante porte une amphore sur son flanc droit et de sa main gauche, elle tend une coupe au personnage central. Gargantua nous est présenté sous la forme d'un monstre bedonnant. Il est de face, ven-

tre et tête énormes. Le ventre est ensermé et comme soutenu par les bras. Tout le corps ocre clair est fortement et schématiquement cerné d'une ocre rouge qui rappelle la peau des servantes. Sous les bras, un pagne reprend la même couleur. La tête en forme de poire est dévorée par une immense bouche ouverte, aux dents blanches, aux canines longues et acérées, laissant pendre une gigantesque langue. Trois touffes de cheveux, deux yeux tristes à l'oblique descendante et deux trous sous un nez épâté. Ce personnage de l'escalier de Châteauneuf-du-Fauou évoque irrésistiblement la silhouette d'UBU ROI d'Alfred Jarry.

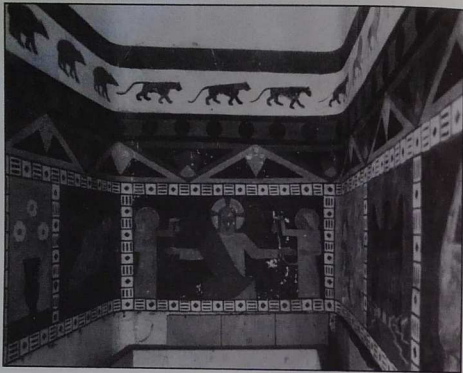
Le Christ entre les deux anges, fresque, collection privée Châteauneuf-du-Fauou
Retour aux valeurs spirituelles par cette représentation du Christ que Sérusier, malgré l'importance accordée au Gargantua, n'omet pas dans le décor de sa maison.



Ubu-Roi, dessin d'Alfred Jarry

La parenté entre Monsieur Ubu d'Alfred Jarry et le Gargantua de Paul Sérusier n'est-elle pas frappante ?

même tête en forme de poire, même obésité et même mise en valeur du ventre... Alfred Jarry et Sérusier se connaissaient et en 1896, Alfred Jarry avait demandé à Sérusier et à ses amis peintres de réaliser les décors et les masques de sa pièce jouée le 10 Décembre de cette année au Nouveau Théâtre rue Blanche. Ce décor de l'escalier est difficilement data-



ble : probablement entre 1906, année où Sérusier commence les fresques de l'église identiquement dotées d'une bordure noire et blanche ; et 1918, année où est réalisé le dernier panneau de la salle (où l'on retrouve des éléments identiques au pagne des deux servantes).
Pourquoi ce sujet ? Sérusier connaissait et très probablement aimait l'oeuvre de Rabelais étant donné la place que celle-ci tient dans le décor de la maison. Il a choisi de présenter Gargantua à cette place car le panneau est visible dès la porte d'entrée et, indique le chemin à suivre pour se rendre à la salle à manger : c'est une sorte de parcours humoristique annonçant aux invités des agas-

pes dignes de Gargantua : *Nourri par le lait de 17.913 vaches, le jeune géant se développait admirablement : il avait presque 18 mentons et ne criait que bien peu... s'il trépassait, s'il pleurait, s'il criait, lui apportant à boire l'on le remettait en nature, et soudain demeurait coi et joyeux* (5).
Si l'on se remémore le plan de la maison, pas très loin du panneau Gargantua, on trouve le Christ entre les deux anges. Ce Christ assis, bras levés, accompagné de deux anges hiératiques, est sans doute là pour contre balancer le panneau Gargantua. Un symbolisme simple opposant la vulgarité (mais indispensable) des nourritures terrestres aux valeurs spirituelles.

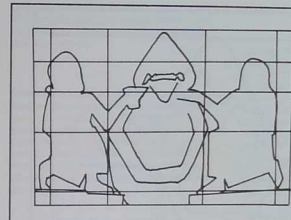
Dualité de l'homme, à l'image de l'oeuvre située au coeur de sa maison

Esprit cultivé et raisonneur (6), selon Maurice Denis, Sérusier propose ici une oeuvre presque naïve et maladroite. Mais, toujours d'après Maurice Denis, chacune des oeuvres de Sérusier était *Une expérience esthétique ou technique* (7). Cette recherche plastique s'était éveillée au contact de Gauguin dès 1888, elle s'était ensuite enrichie à Beuron...

Le tableau, est une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblés (8)

En 1888, la leçon de Gauguin transmise à Paris par Sérusier a été l'étincelle d'où jaillira le mouvement nabi qui regroupera à ses débuts: Ranson, Vuillard, Roussel, Denis, ... et Sérusier.
Sérusier avait compris que la nouvelle orientation impulsée par Gauguin, passait par une épuration des moyens et qu'il fallait en finir avec les équivoques et les délectations de l'impressionnisme. La définition qu'en tire Maurice Denis montre bien l'état qui pousse l'esprit à faire table rase de toutes artificielles complications et à revenir à un état d'originale rigueur (9), à une simple surface recouverte de couleurs.

Jusqu'à la maladresse formelle que Maurice Denis justifie : *Les critiques nous reprochaient à cette époque de vouloir rebalbutier. En effet, nous retournions à l'enfance, nous faisons la bête, etc. ; était alors ce qu'il y avait de plus intelligent à faire. Notre art était un art de sauvages, de primatifs* (10). Dans Gargantua, l'allure égyptienne des deux servantes illustre le retour à un art non-classique : leur posture, leur chevelure rappellent les grandes fresques égyptiennes ; dans ce décor,



les verticales et les horizontales quadrillent l'oeuvre en séquences.

il est possible d'imaginer le mortel offrant un présent à son Dieu. L'influence que Sérusier reçut en 1896 à Beuron, ne peut que renforcer son admiration pour les fresques égyptiennes et romanes... Dans ces fresques, Sérusier trouvait l'aplomb mural qu'il aime tant, qui donne à l'oeuvre la monumentalité et un caractère sacré. En 1896, Jan Verkade écrit à Sérusier : *L'art japonais est comme une dame du XVIIIe siècle ; l'art égyptien est comme un homme sorti de la main de Dieu, harmonieux, plein de sagesse et de raison... Etudions les égyptiens et les grecs archaïques. Ce sont eux qui nous donneront les clés de la maison idéale* (11).

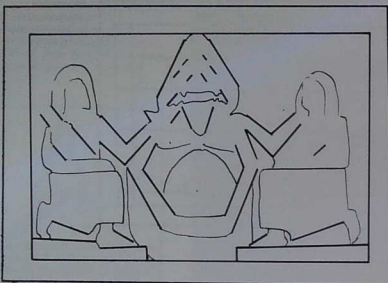
L'esthétique de Beuron (12)

En effet, après la leçon du Bois d'Amour, c'est la découverte de l'esthétique de Beuron qui marque la deuxième grande étape dans l'évolution spirituelle et esthétique de Sérusier.
En 1896, Sérusier se rend à Prague où son ami Verkade l'avait invité. Ancien nabi, Jan Verkade s'était retiré depuis quelques années dans ce monastère bénédictin de Beuron, pour y peindre sous la tutelle du père Désiré

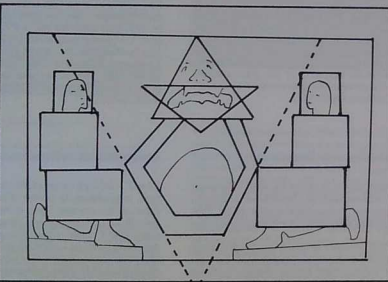
Lenz, fondateur de l'école d'art religieux de Beuron. Cette année-là, Verkade va expliquer à Sérusier *L'esthétique des Saints Mesures* que professe le père Lenz. Sérusier y voit aussitôt *La bonne route* et la révélation de cette nouvelle esthétique est décisive dans l'art de Sérusier, elle lui apporte cet élément mathématique, que l'on retrouvera plus tard en 1921 exprimé dans son *A B C de la peinture* : les bonnes proportions, les nombres et leur symbolisme, les figures géométriques... L'influence du père Lenz, dix ans après, semble ici évidente dans le panneau de Gargantua dont l'aspect géométrique frappe l'oeil le moins exercé.

horizontales, verticales et obliques

Dans l'*A B C de la peinture*, Sérusier développera longuement la notion d'équilibre: *La ligne droite est une ligne spirituelle, puisqu'elle ne se trouve jamais dans la matière, alors que l'homme tend à la mettre dans toutes ses oeuvres. La droite verticale et l'horizontale nous sont imposées par notre notion d'équilibre* (13). Dans le panneau Gargantua, des lignes verticales et horizontales organisent l'espace.



se répondant les obliques rendent l'oeuvre symétrique selon l'axe vertical.



l'insertion des figures dans des formes géométriques, illustre la loi des nombres de Sérusier.

Ce quadrillage structure l'oeuvre, situe les formes en imposant à la composition un caractère hiératique. Sous une apparence simple, voire simpliste, la géométrie régit l'oeuvre. Sérusier tient déjà à cet art rigoureux s'appuyant sur une solide structure.

En 1921, Sérusier consacre ensuite un long développement à la ligne oblique : *La ligne oblique rompt l'équilibre : il faut le rétablir par une ou plusieurs obliques de sens opposé* (14). Dans le Gargantua plusieurs obliques se répondent presque systématiquement. Sérusier donne à chaque oblique, souvent répétée dans une parallèle, son pendant pour équilibrer l'oeuvre. De part et d'autre de la ligne verticale reliant la tête de Gargantua à son nombril apparaissent ainsi des figures géométriques qui rappellent la loi des nombres que Sérusier développera dans son livre.

Géométrie et arithmétique ?

Comme beaucoup d'artistes de la fin du XIX^e siècle, Sérusier avait lu les *Grands Initiés* de Schuré qui écrit : *Les nombres sacrés constituent le verbe éternel, le rythme et l'instrument de la divinité. Contemplés avec plus ou moins de lucidité et de force, ils évoquent dans l'esprit de l'initié, la structure interne du monde à travers la sienne propre* (15). De cette loi des nombres, Sérusier retient le triangle équilatéral, surface la plus simple mais inattendue qui puisse matérialiser la tête de Gargantua. Une autre figure géométrique s'impose : le carré, l'équilibre dans la matière. Deux rectangles résument les jupes des servantes et un hexagone, figure parfaite à six côtés, forme le corps de Gargantua. Le chiffre trois - les trois personnages et les trois tirets horizontaux dans les petits carrés de la bordure le respectent. Sérusier donne ainsi à son panneau un caractère quasi-sacré qui convenait au Christ entre les deux anges ; mais ici la dérision surgit du contraste entre le hiératisme religieux des deux servantes et la vulgarité du

personnage qui engouffre les nourritures apportées en offrande.

L'harmonie des couleurs selon Sérusier

Maurice Denis utilisa pour qualifier Sérusier le terme de *paradoxal* malgré la simplicité et la facilité apparente le Gargantua, est en fait une oeuvre originale par sa composition et par ses couleurs.

La couleur a toujours préoccupé Sérusier. Gauguin lui avait fait découvrir la possibilité d'exagérer les couleurs que la nature offre. Ensuite il ne cessa de travailler à cette *harmonie des couleurs* qu'il explicitera dans le chapitre C de son traité. Pour lui à l'harmonie des lignes doit correspondre l'harmonie des couleurs. Pour atteindre cette harmonie, il faut employer des gris propres qui ne dégènerent pas en boue et pour ce, il ne faut pas mélanger les couleurs de la palette chaude et les couleurs de la palette froide. La palette chaude est composée de jaune d'antimoine, des chromes, d'ocre jaune, de brun rouge (ou rouge de Venise), de terre d'ombre brûlée, de vermillon et de laque de garance, et la palette froide, de blanc, de noir, de jaune de strontiane, des bleus, des verts et de la laque de garance. Sérusier obtient ainsi des tons assourdis, à la couleur initiale il ajoute deux gris, un chaud et un froid qui atténuent l'intensité d'origine.

comme les fresquistes romans

Sérusier a beaucoup étudié les fresques antiques, appréciant la simplification des formes souvent entourées d'un cerne et l'économie de la palette. Dans le décor de son couloir, il s'en est inspiré en utilisant à son tour des formes simples avec peu de couleurs pour décorer un espace étroit où le recul est faible. La gamme colorée du Gargantua se limite aux

ocres, jaune et rouge, et au vert. Il a juxtaposé les teintes froides et les teintes chaudes sans confrontation, afin de rendre les masses colorées plus intenses.

Jouant sur les qualités spatiales des couleurs, Sérusier dose et juxtapose ses couleurs pour que l'oeuvre garde son équilibre. Les ocres jaunes et rouges *avancent* légèrement et se lisent devant le vert du fond tout en préservant la planéité murale. Le seul élément contrastant sur le fond uni, est le mouchetage des pages qui ressemblent à des tissus imprimés.

Les couleurs sont posées en aplats sans volonté de modelé, c'est à peine si des zones un peu plus foncées que d'autres rappellent l'absorption inégale du plâtre au moment de la création. En guise de modelé, le cerne ocre rouge souligne les formes du Gargantua.

Sérusier à Châteauneuf-du-Faou a donné un décor théâtral à sa maison. Dans cet escalier à même les murs sur un simple enduit de plâtre, occasion pour lui de réfléchir aux principes qui régissent sa création picturale, il évoque Gargantua et le Christ, oppose le matérialisme aux valeurs spirituelles, suggère ses choix éthiques mais affirme ne pas dédaigner ni la dive bouteille ni les nourritures terrestres.

C'est là qu'il recevait ses amis, entre autres Maurice Denis, Armand Seguin, Ernest Ponthier de Chamailard. Les panneaux de la salle à manger ont été dispersés et aujourd'hui seul ces fresques de l'escalier et du couloir subsistent en place, témoignages savoureux sur le décor d'une maison d'artiste au début du XX^e siècle.

notes

- (1) Bing, Gillow, Waring, «Le château de Trévères construit pour abriter les ensembles décoratifs», *Figura-Mode*, Paris, le 15 Octobre 1903, pp.5-9.
- (2) Sérusier P., «Lettre à Maurice Denis, le 2 Août 1905», *A.B.C. de la peinture*, correspondance, Paris, Floury, 1950, p.118.
- (3) Jaworska W., *Gauguin et l'Ecole de Pont-Aven*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1971, p.244.
- (4) Sérusier P., ouvrage déjà cité, p.106.
- (5) Lagarde A. et Michard L., *Le XV^e siècle*, Paris, Bordas, 1970, p.42.
- (6) Denis M., *Du symbolisme au classicisme*, Théories, Paris, Herman, 1964, p.55.
- (7) *Ibid.*, p.56.
- (8) *Ibid.*, p.55.
- (9) Musée national d'art moderne, *Bonnard, Vaillard et les nabis*, éd. des Musées Nationaux, 1955, p.6.
- (10) Denis M., ouvrage déjà cité, p.114.
- (11) Sérusier P., ouvrage déjà cité, pp.77-78.
- (12) Denis M., ouvrage déjà cité, p.55.
- (13) Sérusier P., ouvrage déjà cité, p.14.
- (14) *Ibid.*, p.22.
- (15) Schuré C., *Les Grands Initiés*, Paris, Perrin, 1889.

bibliographie

- Boyle Turner C., *Paul Sérusier*, Ann Arbor, Michigan, Umi Research Press, 1983.
- Feillet J., *Paul Sérusier à Châteauneuf-du-Faou*, mémoire de maîtrise, Rennes Université de Haute Bretagne, 1973.
- Sérusier P., *A.B.C. de la peinture*, correspondance, Paris, Floury, 1950.

INDEX DES NOMS DE PERSONNAGES

Ancy G., p.31
 Antoine A., p.31
 Aurier A., p.8, 30, 50
 Ballin M., p.50, 56
 Barret F., p.36
 Baudelaire C., p.19, 20, 23
 Beardsley A., p.16
 Becque H., p.31
 Bernard E., p.8, 15, 29
 Charlet N., p.23
 Cogniet L., p.46
 Couët C., p.22, 31
 Courbet G., p.38
 Dargent Y., p.9, 33, 34, 37, 38, 45
 Denis M., p.27, 31, 50, 51, 52, 59, 63, 65
 Dore G., p.37, 38
 Ducape M., p.23
 Duveau L., p.45
 Filiger C., p.49, 56
 Gauguin P., p.8, 9, 15, 16, 17, 28, 29, 30, 49, 52, 57, 63, 65
 Germain A., p.52
 Gleizes A., p.15
 Harrison T.A., p.17
 Hiroshige A., p.15, 29
 Hokusai, p.14, 15
 Jarry A., p.61, 62
 Klint G., p.16
 Lacombe G., p.8, 9, 11, 12, 15, 16, 17, 23, 27, 29, 31, 52, 60
 Lalo E., p.45
 Lenz (le Père Désidérius), p.9, 63
 Luminais E., p.9, 41, 44, 45, 46

Luzel F., p.37

Mahe (le Chanoine), p.54
 Mauffra M., p.31
 Maxence E., p.50, 51
 Millet J-F., p.22, 38
 Morgas J., p.46
 Penguilly L./Haridon O., p.8, 9, 19, 20, 22, 23, 37, 45
 Pitre Chevalier, p.45
 Pontier de Chamailard E., p.65
 Porquier A., p.45
 Prudhon P., p.38
 Puvis de Chavannes P., p.50
 Rabelais F., p.60, 62
 Ranson P., p.63
 Rasetti, p.50
 Rivière H., p.31
 Roussel K-X., p.63
 Saint-Pol Roux, p.31
 Sand G., p.33
 Sand M., p.33, 34
 Schneider P., p.23
 Schuré, p.64
 Séguin A., p.65
 Sérusier P., p.9, 15, 16, 17, 29, 31, 49, 50, 51, 52, 54, 56, 57, 59, 60, 62, 63, 64, 65,
 Signac P., p.17
 Souvestre E., p.37
 Toudouze G., p.31
 Troyon C., p.46
 Verkade J., p.9, 16, 50, 52, 56, 63
 Villemarqué (H. de la), p.45
 Vuillard E-J., p.31, 63
 Wilde O., p.16
 Zapolska G., p.60

INDEX DES NOMS DE LIEUX

Alençon, p.31
 Argoat, p.50
 Barbizon, p.22
 Belle-Ile-en-Mer, p.19, 23
 Beuron, p.9, 63
 Brest, p.17, 25, 31
 Camaret, p.11, 17, 23, 26, 28, 31
 Châteauneuf-du-Faou, p.9, 59, 61, 65
 Concarneau, p.17, 41
 Douarnenez
 Égypte, p.57
 Finistère, p.11, 36, 50, 59
 Huelgoat, p.50, 51, 54
 Jumièges
 Léon, p.33
 Morbihan, p.19, 54
 Nantes, p.46, 51
 Paris, p.28, 38, 50
 Penhir (pointe du)
 Pont-Aven, p.31, 49, 52
 Port-Donan, p.19, 23
 Pouldu, p.16, 28, 50
 Prague, p.63
 Quimper, p.17, 38, 39, 45
 Raz (pointe du), p.23
 Rennes, p.25, 46
 Saint-Malo
 Saint-Pol-de-Léon, p.38
 Tahiti, p.15, 28

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Barret F. : *Les Lavandières de la nuit*, p.36
 Beardsley A. : *dessus pour une illustration de Salomé* d'Oscar Wilde, p.16
 Dargent Y. : *les Lavandières de la nuit*, p.35
 Dargent Y. : *la Mort du dernier barde*, p.39
 Dargent Y. : *Dahur enlevés par une lame*, p.45
 Gauguin P. : *la Vague*, p.16
 Gauguin P. : *Au-dessus du gouffre*, p.28
 Harrison Th. A. : *la Vague*, p.17
 Hiroshige U. : *Gorge de montagne avec lune*, p.29
 Hokusai K. : *la Grande vague de Kanazawa*, p.14
 Jarry A. : *dessin de Ubu Roi*, p.63

Lacombe G. : *Marine bleue, effet de vagues*, p.13
 Lacombe G. : *l'Existence*, p.15
 Lacombe G. : *Filaises à Camaret, Vorrhor, vague grise*, p.27
 Lacombe G. : *la Vague verte*, p.30
 Lacombe G. : *Forêt au sol rouge*, p.55
 Luminais E. : *la Fuite du roi Gradlon*, p.43
 Luminais E. : *la Chevauchée de Saint-Guinolé et du roi Gradlon*, p.46
 Luminais E. : *les Enervés de Jumièges*, p.47
 Maxence E. : *l'Âme de la forêt*, p.51
 Penguilly-L. Haridon O. : *les Petites mouettes*, p.21
 Penguilly-L. Haridon O. : *la Mort du Judas*, p.22
 Penguilly-L. Haridon O. : *sans titre*, p.37

Penguilly-L. Haridon O. : *sans titre*, p.45
 Prudhon P. P. : *la Justice et la vengeance divine pour un autre crime*, p.38
 Sand M. : *les Lavandières ou Laveuses de la nuit*, p.34
 Sérusier P. : *l'Incantation*, p.53
 Sérusier P. : *Sous-bois*, p.54
 Sérusier P. : *la Niche aux lampes*, p.60
 Sérusier P. : *Gargantua*, p.61
 Sérusier P. : *le Christ entre les deux anges*, p.62

Photographie : vue du gouffre du Vorrhor à Camaret, p.26

EFFETS DE RÊVES :
du réel à l'imaginaire



GEORGES LACOMBE : Marine bleue, effet de vagues
OCTAVE PENGUILLY-L'HARIDON : les Petites mouettes
GEORGES LACOMBE : Falaises à Camaret
YAN' DARGENT : les Lavandières de la nuit
EVARISTE LUMINAIS : la Fuite du roi Gradlon
PAUL SERUSIER : l'Incantation ou le Bois sacré
PAUL SERUSIER : Gargantua

presses
universitaires
de
rennes

A large, bold, black number '2' with a decorative, calligraphic flourish extending from its base.

Ce volume a bénéficié, dans le cadre d'une action de mécénat, du soutien
du **CREDIT MUTUEL DE BRETAGNE**
et de l'entreprise **BM. DAILLET**
il a reçu l'appui du Ministère de la Culture et de la Communication, de la DRAC Bretagne,
du Ministère de l'Education Nationale, du Service Culturel de l'Université de Rennes 2

6, avenue Gaston Berger, 35043 Rennes Cedex, tél. 99.33.52.48

ISSN : 0220-2220 - ISBN : 2-86847-036-10

