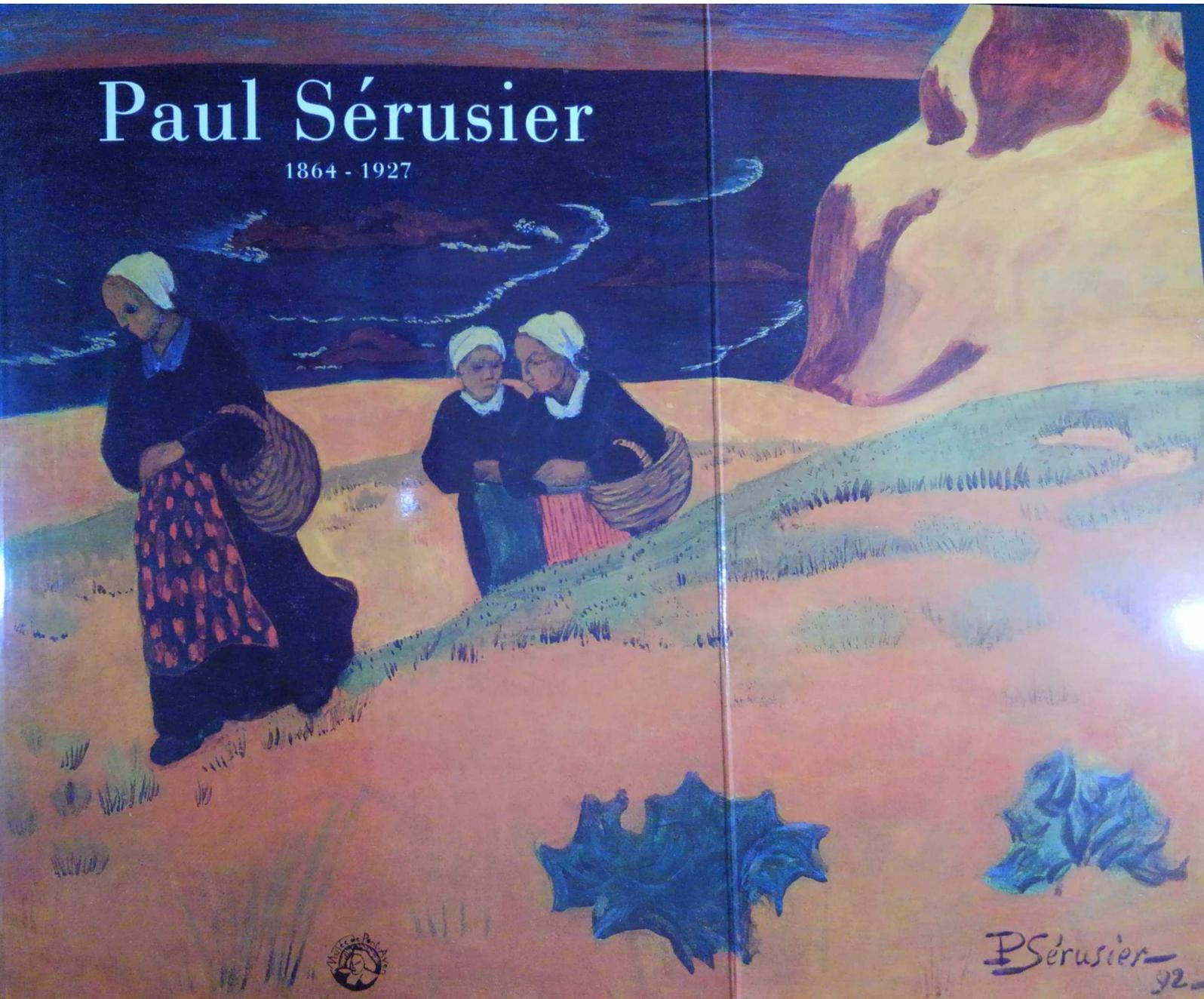


Paul Sérusier

1864 - 1927





Paul Sérusier et la Bretagne

Musée de Pont-Aven

Exposition placée
sous le haut patronage de

M. Jack Lang
Ministre de la Culture,
de la Communication
et des Grands Travaux

M. Louis Le Penec
Ministre des Départements
et Territoires d'Outre-Mer

M. Charles Miassec
Président du Conseil Général
du Finistère

Cette manifestation a bénéficié
de l'aide

du Ministère de la Culture,
de la Communication
et des Grands Travaux

du Département du Finistère

Exposition présentée
au Musée de Pont-Aven
du 30 juin au 30 septembre 1991
Place de l'Hôtel de Ville
29930 Pont-Aven
Tél. 98 06 14 43



L'itinéraire de Sérusier

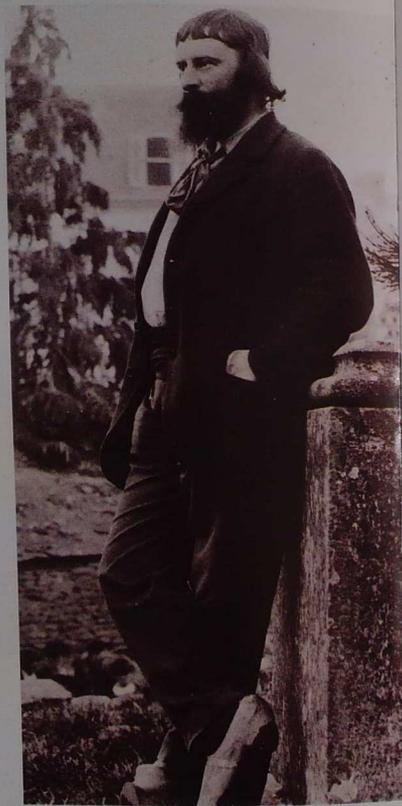
Par Catherine Puget
Conservateur du Musée de Pont-Aven

Parmi les productions des nabis, ce sont les tableaux de Sérusier qui sont les plus pénétrés de l'esprit de Gauguin. Rien d'étonnant à cela, Sérusier fut en effet celui qui connut le mieux Gauguin et constitua le trait d'union entre le maître et le groupe nabi.

A Pont-Aven en 1888, il rencontra Gauguin qui lui fit découvrir la couleur intense conjuguée avec une solide construction synthétique.

Terrassé par la grâce et converti à l'évangile de Pont-Aven, comme le dit si bien Bernard Dorival, Sérusier pratiqua, à partir de 1889, une peinture où son talent individuel interpréta avec bonheur l'enseignement de Gauguin. Cette influence est visible tant au point de vue pictural que dans le choix des sujets.

Le caractère de Sérusier le porte à rechercher l'intemporel, l'étrange, le mystère, éléments qu'il trouve à profusion dans la terre bretonne chargée d'une poésie et d'un charme hors du temps. Il peint des paysages robustes, aux lignes immuables, animés par des paysans solides, charpentés comme des rochers ou des arbres. Ces paysans semblent des émanations naturelles du paysage, Sérusier ne les particularise pas mais souligne leur caractère universel, sans âge. Parfois le personnage constitue tout le sujet, figure hiératique et grave, la plupart du temps féminine, ailleurs plusieurs personnages participent à des scènes empruntées aux tradi-



Paul Sérusier à Pont-Aven

tions locales. Les personnages ont les yeux ouverts mais le regard vide, ils sont tournés vers l'intérieur d'eux-mêmes, dans un espace clos, isolés dans une méditation qui leur donne parfois un air de fantôme. Immobilisés dans leurs gestes quotidiens, en symbiose avec le paysage dont ils sont issus, les personnages atteignent une dimension symboliste.

Sérusier recompose un paysage dont il est totalement imprégné, pénétré au point de n'en garder que la signification essentielle car, pour lui, l'art n'est pas copie mais déformation subjective de la nature. Il traduit les sensations que la nature lui suggère et la qualité de son interprétation est proportionnelle à l'intensité de son émotion. Il décante les lignes, résume les harmonies mais l'œuvre intellectualisée qui se superpose à la nature reste vraie à tel point qu'en se promenant dans les paysages de Cornouaille à l'automne, on a l'impression d'évoluer dans un tableau de Sérusier. Il y a un vacillement constant entre le paysage naturel et le paysage intérieur qui nous émeut par son caractère intimiste.

Le métier de Sérusier est formé aussi par les leçons de Gauguin : la composition est construite par un jeu d'arabesques décoratives qui cerne le motif et le présente à plat, avec des couleurs posées sans mélange, sous un éclairage égal qui élimine les ombres. Sérusier, qui avait été l'initiateur du nabisme, ne brûla pas ce qu'il avait adoré, comme le fit Emile

Bernard, mais resta fidèle, il alla jusqu'au bout de sa dévotion et en toucha les limites.

A partir de 1905, le credo de Beuron, plus contraignant, remplace celui de Pont-Aven, l'assemblage des formes et des couleurs ne se fait plus par instinct ou réflexion mais par obéissance à des principes extérieurs. Sérusier persévère dans son orthodoxie, logique avec lui-même quand il se perd dans des recherches intellectuelles à la poursuite du nombre d'or.

Une inspiration littéraire, empruntant aux thèmes symbolistes et aux légendes médiévales, aboutit à des tableaux analogues à des tapisseries, d'un archaïsme affecté. Les formes deviennent floues, les tons sont rompus de gris, la pâte s'appauvrit, le chemin commencé à Pont-Aven conduit à des tableaux où la littérature prime sur la plastique, où l'application des théories est trop sensible.

Dans cette exposition, nous avons voulu privilégier la première partie de la carrière de Sérusier correspondant à son plein épanouissement, tout en évoquant la totalité de son œuvre. Chez Sérusier, tout est délicatesse et réflexion, recueillement et mélancolie; sa peinture possède le raffinement intellectuel et la grâce précieuse qui la situe dans le contexte esthétique de son époque. Pont-Aven rend hommage à celui qui écrivit : *Je me sens de plus en plus attiré par la Bretagne, ma vraie patrie puisque j'y suis né de l'esprit.*

Sérusier et la Bretagne

Par Caroline Boyle-Turner,
Professeur d'Histoire de l'Art à l'École des Beaux-Arts
de Rhode Island

Bien avant son arrivée à Pont-Aven en 1888, Paul Sérusier, comme beaucoup de parisiens, connaissait les charmes de la Bretagne. Depuis plusieurs années, nombreux étaient les tableaux à sujet breton exposés au Salon, les villages aux toits de chaume, les bretonnes en coiffe, les calvaires, les scènes de pardons et les ports de pêche étaient des thèmes populaires, traités maintes fois par les artistes français ou étrangers.

Les deux romans de Pierre Loti *Mon Frère Yves* (1883) et *Pêcheurs d'Islande* (1886) renforçèrent l'image d'une Bretagne rurale, idyllique, peuplée par une paysannerie à la foi religieuse profonde, au catholicisme mystique fortement imprégné de croyances païennes, liées à l'omniprésence des mégalithes dans le paysage. Un folklore extrêmement riche intriguait le visiteur : les exploits de l'enchanteur Merlin, la légende de la ville d'Ys, ainsi que de nombreux sorciers, lutins et fées surgissaient dans des contes pieux, faisant coexister mythes celtiques et tradition chrétienne. La Bretagne apparaissait comme une contrée isolée, parlant une autre langue, conservant farouchement sa culture et son indépendance par rapport à la capitale.

Pour Sérusier, ne dans une famille parisienne aisée, la Bretagne représentait l'exotisme avec ce que cela comporte d'éloignement physique et spirituel, de dépaysement par rapport à un environnement bourgeois confortable.

Élevé à Paris, il fréquenta le Lycée Condorcet puis l'Académie Julian où il adopta rapidement le style naturaliste. L'impressionnisme ne l'attirait guère. Les colonis sombres, les compositions étudiées avec minutie, la luminosité subtile et le goût pour la scène de genre caractérisèrent les deux tableaux datant du début de sa carrière (1). Ils permettent de penser que Sérusier serait devenu un artiste académique s'il n'avait pas rencontré Paul Gauguin à Pont-Aven.

Pont-Aven

Durant l'été 1888, Sérusier séjourna à Concarneau puis à Pont-Aven, dans l'auberge Gloanec, où plusieurs de ses disciples de l'Académie Julian avaient pris pension. Déjà, depuis une vingtaine d'années, de nombreux artistes, venant d'Europe ou d'Amérique, fréquentaient ces deux petites vil-
les. (2)

L'aspect authentique de la région de Pont-Aven est loué dans les récits de voyageurs de la deuxième partie du XIX^e siècle comme en témoigne la description de Clément Swift dans les années 1870 : *région pittoresque, curieuse et mystérieuse de la Basse Bretagne, hors des sentiers battus par les touristes et presque inconnue du grand monde. Ici j'ai vécu si longtemps que les particularités primitives et absurdes ont cessé de me surprendre. Un arrière plan de tapisserie sombre sur laquelle, dans une mise en scène fantastique, introuvable ailleurs, se déplacent des personnages habillés bizarrement qui se meuvent comme des ombres et parlent comme dans un rêve*(3).

En 1888, Pont-Aven n'est plus le lieu sauvage et retiré que Clément Swift décrit avec tant de passion. On peut lire dans les colonnes du journal local *L'Union Agricole et Maritime* les lignes suivantes : *les peintres retenus à Paris par le Salon et le mauvais temps arrivent par groupes nombreux à Pont-Aven. Les dames y sont en majorité. Toutes les écoles, voire même l'école primitive du Japon, y sont admirablement représentées. On ne voit que parasols et toiles dans le splendide Bois d'Amour auquel la nature a prodigué tous les dons. Parmi nos hôtes, se trouve M. Thibodeau, jeune artiste français mentionné au dernier Salon pour deux paysages bretons remarquables, dont l'un a été acheté par les Beaux-Arts* (4).

Un voyageur britannique résume ainsi la situation de Pont-Aven en 1886 : *le fait est que toute la ville est annexée par les artistes qui s'y attroupent en grand nombre pendant les mois d'été*. (5) Les habitants y trouvent leur avantage, hébergent les artistes, fournissent ateliers et modèles. Malgré cet afflux de peintres et en dépit d'une vie économique intense due à l'activité de ses quatorze moulins à eau et au trafic de son port de cabotage, la cité de Pont-Aven est représentée dans les tableaux des années 1880 sous son aspect le plus rural et le plus traditionnel.

Dans le goût de Jules Bastien-Lepage qui séjourna à Concarneau en 1884, on y peint des bretonnes avec leurs beaux costumes, au travail dans un décor idéalisé, évoquant une existence saine, loin de la pollution de la civilisation industrielle.

La scène de genre ignore la pauvreté des paysans et ne



P. Sérusier "Le Talisman" 1888, Musée d'Orsay, Paris



P. Sérusier "Intérieur breton" 1888, Collection particulière.

retient que le côté pittoresque; les artistes préfèrent nettement représenter un stéréotype du breton fruste, pieux, observant des traditions inchangées depuis le Moyen-Âge. Ils ne peignent de la réalité paysanne que ce qui correspond à leur attente, évitant tout aspect moderne.

On ne connaît qu'un seul tableau fait par Sérusier à Pont-Aven avant sa rencontre avec Gauguin, un *Intérieur breton* (voir illustration) représentant un couple dans sa maison. Les personnages portent le costume de travail des paysans de Pont-Aven mais la pose est apprêtée, peu naturelle, la femme agenouillée devant sa bassine de cuivre semble pensive sous le regard de l'homme. Il s'agit de modèles posant dans une chaumière typique, avec son âtre ouvert et le sol en terre battue, l'objectif étant de montrer la vie paysanne sous un jour idyllique hors du temps et loin du progrès.

Si la carrière de Sérusier n'avait pas été totalement bouleversée par la suite des événements, il est probable que l'artiste aurait continué à travailler dans le style de cet *Intérieur breton*. Certes sa formation à l'Académie Julian lui aurait permis de corriger les erreurs de perspective, visibles au premier plan dans les lignes de la chaise, au second plan dans le banc ainsi que l'emplacement arbitraire de la bouilloire, des bols et des chaussures. Néanmoins, la palette sombre, la lumière diffuse et le thème paysan enjolivé laissent présumer que le jeune artiste aurait pris place dans l'école naturaliste.

Alors que le Naturalisme prédominait depuis plusieurs décennies dans la peinture française, le Symbolisme n'en était qu'à ses débuts en 1888. Son influence commençait à se faire sentir chez certains peintres qui rejetaient autant le rendu réaliste des naturalistes que les effets fugitifs de la lumière, chers aux impressionnistes. Dans cette optique symboliste, Gauguin et Emile Bernard n'ont pas le souci de peindre fidèlement la vie quotidienne des bretons ni de détailler leurs costumes. Lorsqu'ils arrivent à Pont-Aven, ils cherchent surtout à traduire l'atmosphère mystérieuse et exotique qu'ils perçoivent, comme dans le tableau de Gauguin *La vision après le sermon* (National Gallery of Scotland, Edimbourg). L'idéal symboliste, exprimé dans la poésie de Baudelaire, Mallarmé, Verlaine et Rimbaud ainsi que dans les écrits de Gustave Kahn et Charles Morice, insiste sur la primauté de l'idée. L'objectif de l'artiste n'est pas de décrire mais de suggérer afin de stimuler l'imagination du

spectateur. Par ailleurs, le peintre est préoccupé par la disposition abstraite des formes et des couleurs sur la toile.

Emile Bernard en fait une démonstration magistrale avec son tableau *Bretannes dans la prairie verte* (collection particulière), d'une nouveauté audacieuse.

Le Synthétisme caractérise le travail de Gauguin et Bernard en 1888. Les deux peintres ont développé leur style séparément, influencés par les estampes japonaises, le cloisonnisme et l'œuvre de Puvion de Chavannes, avant de se retrouver à Pont-Aven pour fusionner leurs idées. D'autres artistes vont aussi apporter leur contribution comme Anquetin, Ival, Schuffenecker, plus tard Meyer de Haan et Sérusier. Leur Synthétisme se définit par l'emploi d'une gamme de couleurs limitée, appliquées en touches régulières et des compositions rythmées par la répétition harmonieuse des lignes et des formes.

Peu de temps avant son départ de Pont-Aven, fin septembre 1888 ou début octobre, Sérusier fit la connaissance d'Emile Bernard qui logeait aussi à la pension Gloanec. Les deux jeunes hommes étaient cultivés, passionnés de philosophie, de religion et d'esthétique. Bernard recommanda à Sérusier de discuter de son travail avec Gauguin et ce dernier proposa aussitôt une leçon de peinture pour le lendemain matin. Ils se rendirent au Bois d'Amour, lieu de promenade longeant la rive droite de l'Aven et moitié attrayant pour les peintres. Arrêtés sur le chemin qui borde la berge plantée de hêtres, et le regard tourné en amont vers le moulin neuf, Gauguin demanda à Sérusier d'exprimer ses premières impressions sur ce paysage d'automne (voir illustration *Le Talisman*). Comment voyez-vous ces arbres ? Jaune, et bien mettez du jaune, le plus beau jaune de votre palette. Cette ombre ? Plutôt bleue, peignez-la avec de l'outremer pur et ces feuilles ? Rouge, mettez du vermillon (6).

Ce que Gauguin voulait dire à son élève c'était de ne pas peindre exactement ce qu'il voyait mais plutôt ce qu'il ressentait devant ce spectacle. S'il ressentait une émotion devant les frondaisons jaunissantes, il devait les peindre en jaune tout simplement, sans ajouter du vert, du brun et les multiples variations de couleurs qui constituent l'apparence visuelle des feuilles. Ajouter d'autres couleurs ne ferait que diluer l'impression initiale. Si l'ombre des arbres lui paraissait

bleue à cause du reflet de la rivière, il devait les peindre en bleu et non pas en gris-brun. Les feuilles mortes et les faugères sèches du coteau étaient certainement d'un roux plus terne que le rouge éclatant choisi par Sérusier pour les représenter mais cette couleur franche rehausse la richesse de sa sensation.

Suivant les principes des *Bretannes dans la prairie verte* et de *La vision après le sermon*, Gauguin encouragea Sérusier à se limiter à quelques couleurs qui devaient être répétées pour que le regard se porte de l'une à l'autre en parcourant le tableau. Ici, le paysage est dédoublé par son reflet dans l'eau. L'œil perçoit une composition, mise à plat, sans perspective car les couleurs de l'arrière plan sont aussi intenses que celles du premier plan, ainsi le second plan ne semble plus être "derrière" mais seulement "au-dessus". Le support de ce tableau est un petit panneau de bois, format 3 F, d'usage courant chez les artistes, et non pas le couvercle d'une boîte à cigares comme on l'a souvent dit. (7)

Néanmoins, cette peinture du Bois d'Amour par Sérusier n'est pas une œuvre achevée. Ce n'était qu'une démonstration d'une méthode de travail, une façon de commencer un tableau synthétiste. Sérusier devait rapporter ce panneau à l'atelier pour le terminer plus tard conservant en mémoire ses premières impressions. Travailler loin du motif devait lui permettre de se concentrer sur l'aspect décoratif d'une composition à deux dimensions. C'était le procédé établi par Gauguin et Bernard : l'artiste ne faisait qu'une étude sur le motif qui lui servait à fixer ses sensations. Toutefois à l'atelier, il avait toute liberté pour changer, accentuer ou réinventer lignes, formes et couleurs. Sérusier quitta Pont-Aven et emporta avec lui à Paris le petit panneau qu'il ne termina jamais, préférant le garder tel quel afin de pouvoir expliquer aux autres les idées révolutionnaires qu'il contenait. Tout ceci était nouveau et choquant pour le jeune peintre habitué au style naturaliste mais il était excité par les possibilités que cela lui ouvrait.

Quand Sérusier retourna aux cours de l'Académie Julian, il montra ce panneau à ses condisciples Maurice Denis, Pierre Bonnard, Paul Ranson, Henri Gabriel Ibels et René Piot qui apprécèrent l'œuvre tandis que les autres étudiants s'en moquèrent. Un sentiment de camaraderie se développa entre eux et ils décidèrent de former un groupe. Se nommant



eux-mêmes Nabis, mot hébreu signifiant prophète, ils estimaient que leur rôle était d'interpréter et de transmettre au grand public des théories artistiques nouvelles comme le Synthétisme (8). Bientôt le petit panneau devint une icône pour ces artistes d'où son nom *Le Talisman* (9). Le groupe s'agrandit les années suivantes en accueillant Edouard Vuillard, Félix Vallotton, Aristide Maillol, Ker-Xavier Roussel et Georges Lacombe.

Ce n'est qu'au printemps 1889 que Sérusier et les autres Nabis purent étudier directement un ensemble important d'œuvres de Gauguin et de ses amis. Ne pouvant obtenir un espace pour figurer dans l'Exposition Universelle de Paris, ces derniers se contentèrent des murs du Café Volpini, sur le Champ de Mars, pour exposer leurs toiles. Bien qu'elle se solda par un échec commercial, cette manifestation fut une révélation pour les Nabis. Toutes les idées contenues dans *Le Talisman* étaient explorées, développées et interprétées de manières différentes par des artistes aux tempéraments divers tels Gauguin, Bernard, Schuffenecker ou Roy. Sérusier en fut tellement bouleversé qu'il alla au devant de Gauguin pour lui déclarer : *Je suis des vôtres !* (10). Peu de temps après, il quitta Paris pour passer l'été en Bretagne en compagnie de Gauguin.

Le Pouldu

Après plusieurs semaines passées à Pont-Aven, Gauguin et Sérusier étaient las de l'entourage encombrant des peintres académiques de plus en plus nombreux. La presse locale publiait des échos du Salon, faisant des comptes-rendus des tableaux à sujet breton et donnant des détails sur le pavillon breton de l'Exposition Universelle (11). Cherchant la paix et une atmosphère moins pesante, Gauguin quitta Pont-Aven pour le Pouldu où Sérusier et de Haan le rejoignirent en octobre 1889 (12).

Le Pouldu n'est qu'à une vingtaine de kilomètres de Pont-Aven mais l'ambiance y était complètement différente. Sur la côte, à l'embouchure de la laïta, il n'y avait que quelques maisons disséminées. Les champs dévoilaient en vallonnements jusqu'au bord des falaises, dominant une côte rocheuse entrecoupée de plages bordées de dunes. Les arbres déformés par le vent et les vastes horizons offraient des motifs différents des espaces encaissés et clos des environs de Pont-Aven.

En dépit de quelques descriptions du XIX^e siècle faisant état de sa pauvreté et de sa désolation (13), le Pouldu n'était pas dépourvu de ressources, avec une économie basée sur l'agriculture et la pêche. Quelques grands châteaux, visibles sur les photographies anciennes, témoignent des débuts de la mode des villégiatures; Gauguin cite une jeune comtesse dans le voisinage (14), toutefois ces élégantes villas ne sont pas représentées par les peintres qui, comme à Pont-Aven puisent leur inspiration uniquement dans la vie paysanne et évitent la modernité.

Dès le début de son séjour au Pouldu, Sérusier fut confronté au problème du rôle de la nature dans la peinture. Depuis la Renaissance, un tableau devait être une fenêtre ouverte sur le monde or, Gauguin l'encouragea à ne pas peindre ce qu'il avait sous les yeux mais plutôt à traduire ce qu'il ressentait devant ce spectacle. Il était libre de simplifier les formes, d'exagérer les couleurs, de transposer la réalité en éliminant la multitude de détails qui peuvent distraire l'attention de l'objectif initial. La méthode de travail employée au Pouldu en 1889 et 1890 fut, vraisemblablement, celle proposée par *Le Talisman* : une esquisse faite en plein air, pour saisir la scène et noter l'impression générale puis un travail en atelier pour approfondir le sujet.

Les artistes réunis autour de Gauguin dans l'auberge de Marie Henry, dont Sérusier, Meyer de Haan et Filiger, ont traité les mêmes sujets : la campagne des alentours, la plage des Grands Sables, la ferme de Kerzellec, le lavoir de Bellangenêt, la maison des douaniers, la maison du pendu, le hameau de Kersulé. Ils ont tous volontairement ignoré le bourg et les villas récentes.

Dans ses personnages de la période du Pouldu, Sérusier cherche à représenter des types plutôt qu'à faire des portraits individuels (*Les laveuses de la laïta*, cat. n° 12 & n° 13). Il est préoccupé par des questions formelles, par l'harmonie des couleurs et par la façon dont les femmes se fondent dans le paysage. Il adopte une touche régulière pour couvrir de larges plages de couleurs en juxtaposant des tons proches les uns des autres dans le cercle chromatique.

Quand Sérusier retourna à Paris, il retrouva ses activités avec les Nabis, fréquentant les bureaux de *La Revue Blanche* et l'atelier de Ranson pour d'interminables discussions sur des questions spirituelles et esthétiques. Il se lia avec





les critiques d'art et les écrivains symbolistes ce qui contribua à l'orientation future de son art vers un idéalisme accru. D'après les symbolistes, l'artiste devait être *idéiste puisque son idéal unique sera l'expression de l'idée* (15). Jusqu'ici, Sérusier s'était plus intéressé à la technique picturale dans ses tableaux synthétiques qu'à l'évocation de concepts.

Le Huelgoat

Sérusier passa l'été 1891 au Huelgoat, petite ville du centre Finistère, nichée au bord d'un lac d'où s'écoule la Rivière d'Argent qui bondit en cascades parmi les chaos de roches. "La grotte du diable", "la pierre tremblante", "le chaos du moulin", "le camp d'Artus" sont autant de noms significatifs qui évoquent cette région couverte de vastes bois sombres. L'éthymologie de Huelgoat vient de Uhel koad, en breton, qui évolua en Huel Coat (Bois d'en haut). De nombreuses légendes sont attachées à ce site pittoresque qui attira les premiers touristes anglais; le roi Arthur et Gargantua auraient habité ces lieux, les mines de plomb argentifères sont peuplées de korrigans, lutins et autres nains, censés jeter des sorts aux passants innocents (16).

Sérusier semble avoir été séduit par ces contes populaires et il s'en souvient quand il peignit Gargantua sur les murs de sa maison à Châteauneuf-du-Fauou; il représente aussi des elfes (*Les Kobolds* cat. n° 49) et des fées. Parfois, il interprète le mystère ressentit comme dans *L'incantation* (cat. n° 20) ou *Les ramasseuses de fougères* (cat. n° 29) qui ne sont pas des illustrations de légendes mais évoquent le climat à la fois tranquille et menaçant, propre aux mythes. Le choix du Huelgoat a pu être motivé par la quête spirituelle dans laquelle il s'était engagé en participant, avec d'autres Nabis, aux discussions chez les pères dominicains. Passionné de théosophie, Sérusier avait lu *Les Grands Initiés* d'Edouard Schuré, *Séraphita* et *Louis Lambert* de Balzac. Il pensait peut-être, qu'en étudiant le passé mythique de la Bretagne, il comprendrait mieux le lien entre ses modèles et leur cadre de vie car tout environnement est générateur de concepts. Il espérait ainsi mieux pénétrer la spécificité du catholicisme breton et approfondir sa propre spiritualité.

Malgré la nature ésotérique de ses lectures et de ses pensées, Sérusier constata que l'un de ses objectifs artistiques, durant l'été 1891, était de *peindre les personnages d'après*



F. Sérusier "Forêt du Huelgoat"; Collection Josefowitz.

nature (17). Dans ses œuvres du Pouldu, les femmes ne sont pas individualisées et font partie du paysage, au contraire dans les tableaux du Huelgoat, elles sont représentées en gros plan dans leur dur labeur quotidien. Sérusier opère un choix dans ses sujets aussi, ne donne-t-il qu'une vision partielle du Huelgoat, il en élimine les sites touristiques et les nombreuses fêtes auxquelles il assiste en 1893 avec son jeune frère : *Demain dimanche commencent les fêtes du pardon du Huelgoat qui vont durer quatre jours, ce sera très beau, il y aura procession, feu d'artifice, chevaux de bois, danses au biniau, courses de vélocipèdes, etc.* (18).

Les femmes qui figurent dans *La marchande d'étoffes* (cat. n° 28) sont mises en scène comme au théâtre; leur aspect sévère et leur austérité ajoutent à leur monumentalité. On sent toujours la compréhension et le respect du peintre pour le modèle.

Les estampes japonaises ont également influencé Sérusier durant sa période du Huelgoat; de remarquables dessins rehaussés en témoignent par l'utilisation d'un raccourci qui téléscopie les plans (voir illustration).

La combinaison de l'art du portrait de la Renaissance italienne, des principes du dessin japonais et des sujets bretons caractérise les meilleurs tableaux que Sérusier réalisa au Huelgoat. Ainsi dans *La jeune fille au pot d'arum* (cat. n° 26) il confère à la jeune fille toute la majesté d'une novice apportant une offrande. Le modèle est vu de profil, sur un fond strictement plat, quant au haut de la plante, il est coupé audacieusement. Sérusier transpose ici la scène de l'ange de l'Annonciation de même qu'il situe dans un contexte local *L'apparition de la Vierge* (cat. n° 53). Sérusier atteint, dans *La jeune fille au pot d'arum*, une simplicité et un dépouillement ultime, significatifs de son évolution artistique en quelques années.

Dans *La cueillette du genêt* (19) (cat. n° 19) et *Eve bretonne* (cat. n° 22), la richesse des coloris et les petites touches séparées sont encore des reminiscences du Pouldu; à partir de 1892, Sérusier modifia sa palette et sa touche. Il plaça le gris au centre de son cercle chromatique, le noir et le blanc étant considérés comme des dissonances heureuses. De plus, il préféra l'emploi d'une couleur unique pour constituer la base de chaque composition, ce fut souvent le rouge pour

les tableaux du Huelgoat. Si des couleurs autres que les dissonances (noir, blanc et gris) devaient être employées, il fallait les mélanger soit avec du gris, soit avec leur couleur complémentaire (le vert dans le cas où le rouge était la couleur dominante) afin de créer une douce tonalité grise. Ainsi on évitait tout contraste brutal et une harmonie subtile se dégageait de l'œuvre. Les touches s'élargirent, se rapprochèrent, créant des surfaces colorées plates, plus uniformes que celles de la période du Pouldu. Au fur et à mesure des années la théorie des couleurs de Sérusier évolua pour parvenir à la séparation des couleurs chaudes et des couleurs froides en des palettes distinctes à ne jamais mélanger. En même temps, l'artiste expérimenta différents pigments, supports et finitions; en particulier il rechercha un aspect mat, proche des fresques à l'opposé des œuvres au vernis brillant dans le goût du Salon.

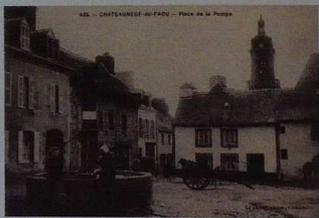
Au Huelgoat, Sérusier trouva enfin son style propre, alors qu'au Pouldu et à Pont-Aven, il était plus marqué par l'influence de Gauguin mais son tempérament le portait naturellement vers des harmonies plus simples et des teintes sombres.

Malgré sa fascination pour la Bretagne, Sérusier ne pouvait y habiter toute l'année et il retournait chaque hiver à Paris pour voir des expositions et renouer avec ses amis nabis. Il participait à la vie des théâtres d'avant-garde pour lesquels il brossait des décors et dessinait des programmes. Par ailleurs, il était déçu de l'indifférence du public et amer devant l'accueil froid réservé par les critiques à ses œuvres. Il décida donc de s'immerger totalement au cœur du pays breton pour réfléchir, peindre et mener une vie paisible; c'est ainsi que ses séjours dans la région se prolongèrent durant les années 1890.

Châteauneuf-du-Fauou

Située à 27 km du Huelgoat, la cité de Châteauneuf-du-Fauou s'étend le long de l'Aulne. Elle tire son nom du château-fort construit sur un éperon rocheux, et de son environnement boisé, comme sa voisine Plonévez-du-Fauou, faou signifiant hêtre en Breton (20).

Quand Sérusier découvrit Châteauneuf-du-fauou à l'automne 1893, la chapelle Notre-Dame des Portes venait



F. Sérusier, « Petite Bretonne assise », 1896, Collection particulière.

d'être reconstruite sur l'emplacement des ruines du château (21) et neuf autres chapelles se dressaient encore sur la commune. Il fut d'abord attiré par le calme paisible de cette petite ville de 3 000 habitants qui n'était pas un site touristique et où il ne pouvait poursuivre ses activités artistiques, au milieu de gens simples. Il revint chaque été et, en 1906, se fit construire une maison qui surplombe un vallon planté de peupliers dont il peindra la vue sans se lasser. Ses rapports avec la population étaient limités car les gens parlaient peu le français et Sérusier n'apprit jamais le breton, alors qu'il était un linguiste accompli, parlant l'allemand suffisamment pour traduire en 1905 *L'esthétique de Beuron* du père Lenz et connaissant des rudiments d'italien, de grec et d'hébreu. Pourtant, il s'intéressait à la vie quotidienne des habitants de Châteauneuf ainsi dans *la vieille servante bretonne écaillant des poissons* (cat. n° 37) il donne une certaine noblesse à ce visage ridé, au cou décharné, aux larges mains de travailleuse évoquant un dur labeur. Malgré l'aspect caricatural, on sent la sympathie de l'artiste pour son modèle.

Dans la *Petite bretonne assise* (cat. n° 38), la fillette a l'air figé, intimidé et distant à la fois; l'attitude traduit la réserve teintée de méfiance de ces modestes paysannes qui posaient pour quelques sous. Sérusier commença par faire un dessin préparatoire (22) avant de travailler sur la toile où il accentua la tristesse du regard, la gaucherie des mains, la platitude des vêtements qui n'ont pas l'air de recouvrir un corps. Il fit deux versions de ce portrait car le tableau ayant plu à Misia Natanson, dont le mari était l'éditeur de *la Revue Blanche*, il le lui donna et s'en refit une version pour lui-même en 1896 (voir illustration).

Durant ces premières années à Châteauneuf-du-Faou, Sérusier regagnait régulièrement Paris où ses œuvres ne rencontraient toujours pas de succès auprès du public et, au printemps 1896, il tomba dans une profonde dépression. Ce fut Jan Verkade qui rompit son découragement. Sérusier avait vu pour la dernière fois le peintre hollandais à Florence en 1893, celui-ci était devenu moine dans l'abbaye bénédictine de Beuron (Allemagne) où il peignait sous la direction du Père Desiderius Lenz. L'objectif de Lenz était de formuler une théorie moderne de la peinture religieuse qui arriverait à recréer la grandeur et le mysticisme propres à l'art de la fin du Moyen-Âge (23).

Lenz partageait avec Sérusier le sentiment que l'art créé par les *bienheureux primitifs*, selon l'expression de ce dernier, était supérieur à la peinture qui cherche une ressemblance avec la figure humaine. À leur avis, les artistes depuis la Renaissance étaient trop préoccupés par des interprétations individuelles. Selon Lenz, ni Jésus ni les saints ne devaient être représentés comme des êtres humains mais seulement symbolisés afin de les mettre à part, car un saint qui ressemble à un voisin appartient trop à notre monde pour être adoré convenablement. Ainsi, les artistes de la pré-Renaissance, Italiens, Grecs, Égyptiens, tous dénommés primitifs ont-ils employé des systèmes universels, basés sur les mathématiques, pour créer leurs personnages. Dans une lettre adressée à Maurice Denis en 1889, Sérusier se plaignait que ces théories aient été perdues (24). Lenz voulait redécouvrir ces lois en étudiant l'art des Égyptiens et des Grecs ainsi que les chants grégoriens. Dans les années 1860, il avait établi une série de formules mathématiques nommées *Les Saintes Mesures* qui dictaient les proportions à employer pour construire les compositions. L'idéal de l'artiste était de représenter : *le typique, le normal, le style qui repose sur les nombres fondamentaux, les formes fondamentales, les mesures précises.*

Seul cet élément de la géométrie esthétique peut réduire au calme la mer des variations de la nature et pénétrer dans l'inondante multitude des apparences en ordonnant, en divisant et en simplifiant (25).

Le système de Lenz offrait à l'artiste un cadre strict lui permettant de produire une peinture à la fois pleine de spiritualité et facilement compréhensible. Le concept de base était le rapport 1/3 qui symbolisait la Trinité et fixait les proportions de la figure humaine. *Les figures et les formes les plus simples, les nombres, les mesures, les sons et les couleurs les plus simples sont les plus nobles et les meilleurs, les plus précieux en art* (26).

Lenz préconisait la préparation d'une composition avec une règle et un compas, à l'atelier, loin du motif pour que l'œil ne soit pas distrait par les variations complexes de la nature. Il recommandait l'usage de certains angles, particulièrement 45° et 90°, gages de stabilité tout comme le nombre 3 qui donne un sentiment d'harmonie (*La Vierge aux anges* cat. n° 53). Si le système de Lenz a des points communs avec

le Synthétisme, il en diffère radicalement par son rejet de la nature comme source d'inspiration.

La lettre adressée par Verkade à Sérusier en 1896 expliquait brièvement les théories de Lenz et cela l'intrigua de voir développées des idées proches des siennes, telles qu'il les avait exprimées dans sa correspondance à Maurice Denis (27). Sérusier répondit à Verkade que lui-même partageait depuis longtemps ces idées mais qu'il lui manquait les principes théoriques proposés par Lenz. Il était ravi d'apprendre qu'un groupe de moines travaillait ensemble, suivant ces principes, à la réalisation de grandes décorations, ce qui avait toujours été le rêve des Nabis. À l'exemple des guildes médiévales, il avait encouragé ses amis nabis à participer à de grands chantiers en mettant de côté leurs individualités mais ce n'est que dans le théâtre symboliste qu'ils y étaient parvenus. Il sembla à Sérusier que Verkade avait trouvé la communauté artistique qu'il cherchait depuis si longtemps et immédiatement il se rendit à Prague où Verkade et ses confrères décoraient une chapelle carmélite.

Ce voyage fut suivi, en 1898, par un séjour à l'abbaye de Beuron où il rencontra Lenz et put étudier directement les thèses de l'École de Beuron. En 1903, il rendit visite à Lenz et Verkade qui travaillaient sur un décor au Mont-Cassin, près de Naples. Après chaque visite, son enthousiasme était à son comble et il rentrait bien décidé à appliquer les idées de Lenz et à faire des adeptes autour de lui.

Son emballement pour les canons de Beuron contribua à l'éloigner des autres Nabis qui subissaient poliment ses longs cours sur le sujet, sans pour autant être séduits par la conception d'une toile à partir d'un compas et des mathématiques. Ils n'avaient pas envie de soumettre leur créativité aux règles contraignantes d'un projet collectif. Ainsi, Maurice Denis écrivait : *Je suis bien éloigné des chiffres et de la géométrie* (28). Sans être découragé, Sérusier rentra, renouvelé, à Châteauneuf-du-Faou et son état dépressif avait disparu. Il annonça à Verkade son intention de ne peindre que des sujets religieux : *Où, vous avez raison, il faut que l'art soit hiératique, ce n'est pas sans regret que je dis adieu aux paysages, aux vaches, aux Bretons qui charment ou amusent l'œil. Mais je sais qu'il le faut pour me restreindre à un art plus grand, plus sévère et sacré* (29).



P. Sérusier "Bretonne à la faucille", 1899, Collection Josefowitz

Heureusement, il n'appliqua pas cette décision à la lettre mais introduisit plutôt l'esthétique de Beuron dans les sujets bretons. Par exemple, dans *les porteuves d'eau* (voir illustration), les femmes sont bâties à partir d'angles à 45° et 90°, particulièrement visibles dans les pieds, les mains et les bras. L'objectif de Sérusier est de donner la même noblesse solennelle à ses personnages que Lenz et Verkade contèrent à leurs saints (*la porteuve de gerbe* cat. n° 44).

Son premier séjour à Beuron en 1898 ne lui apporta pas seulement une nouvelle voie artistique mais le rapprocha de l'Église catholique dont il se tenait écarté en raison de son intérêt pour la théosophie. La piété des moines et la joie qu'il ressentit à vivre au milieu d'eux, le poussèrent à reconsidérer sa foi religieuse, il songea même à rentrer dans les ordres, en discuta à plusieurs reprises avec Verkade avant d'abandonner ce projet en 1912 pour se marier.

En 1914-1915, il décora de fresques les murs des fonds baptismaux de l'église de Châteauneuf-du-Faou. Les personnages sont construits d'après les canons de Beuron, néanmoins Sérusier en a atténué la rigidité en incorporant les couleurs et les formes de l'art italien du Trecento, à la manière de Fra Angelico. Malheureusement, ces fresques ont été restaurées lourdement il y a quelques décennies, elles sont maintenant détériorées et il reste bien peu de chose de leur aspect originel.

Sérusier se rendit compte qu'il ne pouvait pas abandonner les sujets bretons comme il l'avait écrit à Verkade, ni appliquer tous les préceptes de Lenz.

Il s'était fixé, depuis longtemps, pour objectif la représentation physique et spirituelle de la Bretagne; il ne voulait pas y renoncer et chercha à concilier les deux voies.

À la même époque, les Fauves avec Matisse, les Cubistes avec Braque et Picasso exploraient de nouvelles possibilités artistiques; Sérusier ne fut pas touché par ces courants, il continua à mener sa propre recherche d'une solution originale qui donnerait une portée universelle au message spirituel de ses œuvres. Sa formule consista à éliminer les personnages contemporains, trop identifiables, pour les remplacer par des figures médiévales indéterminées, issues des tapisseries. Maurice Denis signala l'intérêt de Sérusier pour les tapisseries qu'il vit à Angers et au Musée de Cluny à Paris (30). Leur influence se voit immédiatement dans



l'impressionnante toile *La guirlande de roses* (voir illustration) où quatre femmes confectionnent un décor floral pour une fête. Deux des femmes sont coiffées de bonnets moyenâgeux, les deux autres portent respectivement la coiffe du Huelgoat et celle de Châteauneuf-du-Faou, placée comme une auréole. L'atmosphère religieuse situe la scène hors du temps. Les visages aux mentons pointus, aux lèvres étroites sont un curieux compromis entre les figures des tapisseries et les exigences des proportions de Beuron. Ainsi, dans *La guirlande de roses* comme dans *L'apparition de la Vierge* (cat. n° 53), Sérusier réussit à mêler sujet breton et thème religieux. Fidèle à la tradition symboliste, il suggère sans jamais donner une signification spécifique, laissant libre cours à notre imagination.

L'isolement en Bretagne

La carrière de Sérusier entre 1896 et 1927 fut dominée par le conflit entre son désir d'explorer les théories mathématiques et son attachement à la Bretagne. Dans *la jeune bretonne à la faucille* (voir illustration), la femme arbore une coiffure qui est une combinaison entre le capot du Pouldu et la voile médiévale. La scène représente un épisode de la moisson mais peut se lire comme une allusion à la mort, l'outil symbolisant "la grande faucilleuse". Cette double interprétation est fréquente dans les tableaux de Sérusier qui semble à l'aise dans ce compromis des deux systèmes et représente souvent des jeunes filles en train de filer, tisser, broder ou lire, activités communes à tous les temps.

Par contre, les paysages sont traités de façon différente, plus libre, les canons de Beuron ne donnant que peu de directives à leur sujet. C'est pourquoi beaucoup de ses paysages tardifs, mieux que ses tableaux avec personnages, réussissent à faire passer une certaine atmosphère et à nous émouvoir. Ces nombreux paysages, commencés sur le motif, représentent la vue qu'il avait de son jardin et de la fenêtre de son atelier, campagne typique de centre-Finistère avec ses lignes arrondies et la richesse de ses verts embrumés d'humidité. Il avait une préférence pour la douce lumière



P. Sérusier "Les Porteuves d'eau", Musée des Beaux-Arts de Brest.

P. Sérusier "La guirlande de roses", Musée du Petit Palais, Genève.

grise du printemps et de l'automne qui exalte les qualités de cette région calme, toute en demi-teintes.

En 1918, de Châteauneuf enneigé, il écrit : *Je n'aime pas la neige - trop de blanc, comme dans la peinture moderne* (31).

Le tableau *La moisson* (cat. n° 46) évoque avec du jaune-ocre la chaleur frémissante de l'été qui pèse sur les personnages, absorbés dans leur travail, dont les formes courbes sont reprises par les arbres et les collines. Sérusier utilise, ici, une combinaison de couleurs, basée sur l'ocre-jaune et le vert-turquoise qu'il reprendra souvent dans les années 1900.

La vieille route à Châteauneuf-du-Faou (cat. n° 48) ou *Le ruisseau dans la vallée* (cat. n° 51) déclinent des gammes de jaunes, de verts et de gris dans de belles compositions synthétiques. Il y a peu de ciel dans ces paysages construits par bandes horizontales; Sérusier préfère les espaces clos qui enserrant le spectateur, parfois même, il l'a enfermé dans une forme ogivale : *Paysage ogival* (Musée des Beaux-Arts de Quimper).

Par ailleurs, Sérusier continuait à exposer à Paris, seul ou avec les Nabis, au Salon des Indépendants et chez Druet. En 1908, Ranson ouvrit une académie où Sérusier enseignait régulièrement, il y attira plusieurs étudiants dont Roger de la Fresnaye, Pierre-Eugène Clairin et un jeune peintre allemand Hugo Trandl.

Bien qu'il fit de nombreux voyages à Paris, en Allemagne et en Italie, il passait une bonne partie de l'année dans sa maison de Châteauneuf-du-Faou qu'il avait décorée de fresques et qui lui servait de refuge.

En 1921, il publia *ABC de la peinture*, somme de ses recherches esthétiques et testament spirituel, aujourd'hui totalement oublié et bien éloigné des préoccupations individualistes de notre époque. Restent les œuvres de celui qu'on nommait "l'ermite de Châteauneuf", émouvantes de beauté et de spiritualité, enracinées dans la Bretagne qu'il aimait.

1. Le tisserand, 1888, Musée Maubergier, Sens et Intérieur breton, collection particulière.
2. Voir D. Delauche, *Les peintres de la Bretagne avant Gauguin*, thèse de l'Université de Rennes, 1975 et M. Jacobs *The good and simple life : artist colonies in Europe and America*, Oxford, 1985.
3. Noté dans *The good and simple life* p. 42.
4. L'Union Agricole et Maritime, Quimper, 10 août 1888.
5. *Britons in Brittany*, Londres, 1886, p. 113.
6. M. Denis "Paul Sérusier" dans Sérusier, *ABC de la peinture* 2^e édition, Paris, 1942, p. 42.
7. Maurice Denis semble avoir été le premier à écrire que la peinture avait été réalisée sur le couvercle d'une boîte à cigares. Dans ses souvenirs, publiés des années plus tard, en 1903, il a pu confondre une peinture faite sur un panneau de la taille d'un couvercle de boîte à cigares avec le couvercle lui-même ("Influence de Paul Gauguin" (Coccard, octobre 1903). Le petit panneau est, en fait, un 3 figure habituel aux motifs bisoutillés, utilisé par les artistes pour les pochades. Maurice Denis s'est lui-même corrigé dans la préface pour l'exposition "L'École de Pont-Aven et les Nabis", Galerie Parvillée, Paris, 1943.
8. Pour plus d'informations sur les Nabis, voir C. Fréchet-Thory et A. Terrasse Les Nabis, Paris, 1990.
9. Pour plus d'informations sur le Talisman, voir C. Boyle-Turner "Sérusier's Talisman" *La Gazette des Beaux-Arts*, mai 1985 pp. 191-196.
10. Rapporté par M. Denis dans "Paul Sérusier" p. 46.
11. L'Union Maritime et Agricole, Quimper, 28 avril 1889, p. 3.
12. Voir R. Welsh "Gauguin et l'Auberge de Marie Henry au Pouldu" *Revue de l'Art*, 1989, pp. 35-43 pour le détail des allées et venues des artistes au Pouldu en 1889-1890.
13. A.S. Hartrick, *A painter's pilgrimage through 50 years*, Cambridge, 1939, p. 30.
14. Le Comte et la Comtesse Gouhier du Charencey venaient de se faire construire un manoir au Pouldu. Information de F. le Thot, Clohars-Carnoët.
15. A. Azar, "Le Symbolisme en peinture, Paul Gauguin", *Le Mercure de France*, 11 mars 1891, p. 162.
16. J. Maréchal, *Huelgoat*, Rennes, 1980, pp. 3-18.
17. P. Sérusier, *ABC de la peinture*, p. 46. Lettre du Huelgoat, 1891.
18. H. Sérusier, lettre inédite à Pierre Lavallée, 5 août 1893, archives du Musée de Pont-Aven.
19. Daté par erreur 1890 et situé au Pouldu dans ma monographie *Paul Sérusier* 1988, p. 64.
20. C. Méhard, *Châteauneuf-du-Faou*, Quimper, 1983, pp. 23-29.
21. *Ibid.*, p. 28.
22. Dessin inédit dans une collection particulière.
23. Voir C. Boyle-Turner, *Jan Verkade*, catalogue de l'exposition du Musée Van Gogh à Amsterdam et du Musée des Beaux-Arts à Quimper, 1989.
24. P. Sérusier, *ABC de la peinture*, pp. 43-45, lettre de 1894 1891.
25. D. Ienz, *L'Esthétique de Beuron*, traduit par P. Sérusier, Paris, 1905, p. 17.
26. *Ibid.*, p. 18.
27. P. Sérusier, *ABC de la peinture*, pp. 43-45, lettre de 1894 1891.
28. M. Denis, lettre publiée dans P. Sérusier, *ABC de la peinture*, pp. 85-86, correspondance 1897.
29. P. Sérusier, *ABC de la peinture*, p. 72, correspondance 1896.
30. M. Denis, *Ibid.*, mars 1906, p. 123.
31. Lettre inédite de Sérusier à M. Leblond, 2 mars 1918, archives du Musée de Pont-Aven.

Observations préliminaires sur la technique de peinture de Paul Sérusier

Par Travers Newton,
Restaurateur de tableaux

L'exposition Paul Sérusier, organisée en 1991 par le Musée de Pont-Aven, fournit une opportunité rare d'étudier l'évolution du style, de la palette et des techniques dans la peinture de cet artiste.

Plus d'un siècle après son engagement décisif aux côtés de Paul Gauguin, l'objectif des études, que Sérusier mena sur la matière artistique, reste méconnu. Contrairement à son maître Gauguin, Sérusier a laissé quelques documents écrits concernant ses expériences des couleurs, des peintures, des techniques et des supports. En comparant concrètement les tableaux présentés dans cette exposition et en les confrontant à ses écrits, nous pouvons espérer connaître plus en détails ses objectifs artistiques.

A l'origine de sa manière d'aborder la peinture, il y a une sensibilité quasi-mystique qui trouve ses origines dans la révolte de Gauguin contre les pratiques académiques de l'époque. Néanmoins, autant Gauguin était un artiste en grande partie autodidacte (malgré des stages estivaux avec Cézanne et Pissarro), autant Sérusier fut formé dans la tradition théorique, bien que bohème, de l'Académie Julian où il avait reçu l'enseignement nébuleux de Boulanger et Lefebvre.

Les œuvres de Sérusier faites après "Le Talisman" (1888) traduisent l'influence irrésistible de Gauguin, rendant problématique l'identification des développements originaux de Sérusier lui-même. Par exemple, il adopta la notion fondamentale de Gauguin qui considère que l'artiste doit étudier d'après nature, mais que la véritable composition d'un tableau doit être fondée sur la mémoire et faite en atelier. Dans son *ABC de la peinture*, Sérusier écrit :

Composer, c'est juxtaposer des formes dans une surface donnée ou choisie. Ces formes sont nécessairement empruntées à nos sensations, ou mieux, aux images mentales qu'elles engendrent. Pour faciliter la formation de l'image mentale, nous pouvons répéter la sensation par l'étude d'un modèle... (1)

La réduction ou la simplification des formes par l'utilisation des "images mentales" est évidente dans deux œuvres précoces de Sérusier, "Les lavandières de Bellangenêt" et "La

maison du douanier". Ces tableaux rappellent les paysages et les personnages peints par Gauguin à la même époque, telle sa "Moisson en Bretagne" (1889). La gamme de couleurs de ces tableaux reflète la couleur locale, quant aux compositions de Sérusier, elles sont peintes avec peu de matière, sans traces des coups de brosse.

La désapprobation de Gauguin pour les textures grasses est bien connue. A propos de l'utilisation, par Vincent Van Gogh, d'une peinture épaisse, Gauguin écrit : "Vincent et moi nous sommes bien peu d'accord en général surtout en peinture... Au point de vue de la couleur il voit les hasards de la pâte, comme chez Monticelli et moi je déteste le tripotage de la facture,..." (2)

De même, Sérusier, dans son *ABC de la peinture*, conseille à l'artiste d'éviter l'emploi des empâtements. Non pour des motifs esthétiques, contrairement à ce qui était le premier objectif de Gauguin, mais par souci du bon vieillissement de l'œuvre :

Les empâtements sont dangereux, parce qu'une croûte sèche se forme à la surface autour d'une matière qui ne sèche jamais. Les matières absorbantes boivent cette huile qui devient une cause de destruction pour ces matières mêmes. (3)

En 1888, et peut-être même dès 1882, Gauguin commença à expérimenter des surfaces de peinture mate, sans vernis, avec ou sans empâtements. (4) Son maître, Camille Pissarro qui eut, dans cette affaire, une forte influence, écrivit les mots "Ne vernissez pas ce tableau" au dos d'au moins une de ses œuvres et en 1882, exposa des tableaux sans vernis, sous verre. (5)

L'emploi par Gauguin de mélanges de couleurs opaques et sèches, posées par touches légères, servait à aplatir la composition et à réduire le volume. Des artistes, tel Pissarro, prônèrent l'élimination du vernis dans les années 1870, en partie par révolte contre les partisans académiques de l'illusion tri-dimensionnelle, appelée habituellement clair-obscur. (6) Dans son *ABC*, Sérusier s'oppose aux partisans du clair-obscur. (7)

Eviter l'emploi du vernis témoigne du souci que Gauguin et Sérusier avaient de préserver le matériel artistique des dégradations du temps. Par exemple, Gauguin était sensible au fait que le vernis jaunisse en vieillissant. (8) Sérusier craignait que les surfaces de peinture deviennent grises avec l'âge. Il croyait que ce phénomène était dû, en partie, aux impuretés en suspension dans l'huile. (9) Les deux artistes ont pu être influencés par les manuels artistiques de l'époque, comme la *Grammaire des Arts du Dessin* de Charles Blanc, qui écrit que les peintures en détrempe sans vernis sont moins susceptibles de foncer qu'une peinture à l'huile. (10)

Nous savons que Sérusier étudia d'abord avec Gauguin, puis seul, la mise en application de ses théories concernant le mélange et la disposition des couleurs. En 1891, l'étude des couleurs mena Sérusier à la recherche du "gris parfait", qu'il souhaita placer au centre de son "disque des couleurs". (11) Deux œuvres importantes de cette époque "L'incantation ou le bois sacré" et "Jeune bretonne à la cruche" présentent un assombrissement significatif de la palette de Sérusier par rapport aux deux années de travail précédentes. Dans "L'incantation", un rouge foncé prédomine dans les formes des arbres verticaux et massifs. Des nuances atténuées de jaune-ocre, de bleu, de vert complètent le thème essentiel. Témoin des hésitations de Sérusier dans ce tableau : le repentir de la figure debout, vue de profil, sur la droite de la scène qui fut, une fois sèche, effacée par l'artiste d'une couche de peinture.

Dans "Jeune bretonne à la cruche", Sérusier présente une composition qui est dessinée d'un seul jet, sans repentir, il est probable qu'il employa une esquisse ou un dessin préparatoire achevé qui fut transféré sur la toile. La couche de peinture est assez fine et les formes délimitées par des cercles noirs. Dans les années 1890, Pissarro, Gauguin et Bernard employaient plutôt du bleu de Prusse pour délimiter les formes prédominantes. Tout dans ce tableau semble avoir été atténué, en commençant par la couche de fond gris. Sérusier note dans son *ABC*, que les couleurs de terre peuvent être ajoutées à la couleur de fond : "Tu peux remplacer le blanc par une poudre colorée (terre ou sel neutre)". (12) Le tablier rouge foncé de la femme semble avoir une sous-couche en vermillon brillant, un rouge plus foncé fut ajouté par-dessus. Les collines en arrière plan ont d'abord

été peintes en rouge puis assourdis avec du vert. Les tons de la peau, d'abord peints en jaune-vert, furent couverts par une mince couche d'un ton rose-brun foncé.

Cette façon de travailler à partir des nuances claires vers des nuances plus foncées est probablement un procédé adopté délibérément par Sérusier dans son atelier, car il s'avère qu'il laissa chaque couche de peinture sécher avant l'application de la fine couche suivante.

Selon C. Boyle-Turner, "Le Talisman" est inachevé. Dans ce cas-là, l'habitude de peindre le sujet dans des tons brillants, tel que nous le voyons dans "Le Talisman", avec l'intention de superposer ensuite des tons plus atténués (pratique adoptée dans "Jeune bretonne à la cruche") peut dériver de l'enseignement de Gauguin.

"La jeune bretonne à la cruche" présente des craquelures, laissant supposer que la toile fut roulée à un moment donné.

La même sûreté de dessin, s'appuyant probablement sur des esquisses préparatoires, est visible dans "Petite bretonne assise". Travaillant sur un fond très foncé, Sérusier appliqua des couches minces de couleur locale, sans coups de brosse apparents. Les formes de la composition, par exemple les mains, furent adroitement délimitées avec de vifs traits sombres — à la manière des tableaux Zen à l'encre —. La toile à grain serré, visible sous la couche de peinture, concourt à l'effet d'aplatissement de l'image. L'actuelle couche de vernis quelque peu brillant, paraît inappropriée à l'objectif recherché par Sérusier.

Comme d'autres peintres français de son époque, Sérusier essaya des supports différents, avec des degrés d'absorption variables, travaillant sur la toile nue, à grain fin ou de texture grossière, utilisant différents modes de peinture, telle la détrempe ou l'huile, qui donnent des effets de surface allant du mat au brillant.

Tel Gauguin, Sérusier expérimenta la peinture sur du lin brut avec, sans doute, une fine préparation de colle de peau. Dans certains cas, il laissa de larges zones de toile nue, qui font partie de sa composition, exploitant la faculté de la toile à absorber l'huile de la peinture afin de créer une surface délicatement mate, tel un pastel, comme dans "Pay-

sage au soleil couchant" (Collection Josefowitz). A d'autres moments, Sérusier appliqua des couches épaisses de peinture sur une toile nue comme dans "Le pardon de Notre-Dame des Portes à Châteauneuf-du-Fauu" (Musée des Beaux-Arts de Quimper).

Un certain nombre de tableaux de Sérusier a survécu au renfouillage. L'examen du dos du tableau peut révéler des traces de la préparation du fond qui a traversé la toile. Dans deux cas au moins, "Les ramasseuses de fougères" et "La Vierge aux anges", la préparation blanche a pénétré à travers le tissu à grain rugueux. Bien que des analyses complémentaires soient nécessaires, la disposition des taches au dos de la toile suggère que la couche de fond était à base d'eau. Sérusier conseillait l'emploi de colle et de blanc d'Espagne pour assécher le liant des couches superposées. (13) Ce mélange a pu être employé dans ces deux tableaux. Gauguin écrit dans une lettre à Van Gogh, en 1889, qu'une préparation de fond à base de blanc d'Espagne s'est décollée. (14)

Tous deux, Gauguin et Van Gogh, se plaignaient des problèmes rencontrés pour sécher leurs tableaux, lors de leur travail à Arles en 1888. (15) Sérusier a dû en entendre parler par Gauguin car, dans son *ABC*, il écrit que Van Gogh expérimenta la cire ajoutée à ses mélanges de pâte. Dans le même paragraphe, il écrit que les tableaux dont la peinture est très épaisse auront des problèmes de séchage. Il note que du jaune d'œuf peut aider à sécher la peinture si on l'applique en surface. Les lettres de Vincent à son frère Théo, montrent qu'il recouvrait fréquemment ses tableaux avec du blanc d'œuf. (16)

Cette exposition nous permettra d'analyser quelques travaux dans leur état d'origine, sans aucune restauration, ainsi nous pourrions comprendre davantage le développement de la carrière de Sérusier et comment il envisageait la conservation de son Œuvre.

1. P. Sérusier, *ABC de la peinture*, Paris, Floury, 1942 - pp. 22-23
2. M. Malinque, *Lettres de Gauguin*, Paris, Grasset, 1946, pp. 154-155, début décembre 1888.
3. P. Sérusier, *ABC de la peinture*, pp. 30-31

4. Comme exemples de peintures en couches minces et non vernies, réalisées par Gauguin, on peut citer son "Autoportrait aux mièrles" et son "Portrait de Vincent Van Gogh peignant des tournesols", tous deux de 1888 et conservés au Musée Van Gogh à Amsterdam.
Voir : *Tradition et innovation dans la technique picturale de Paul Gauguin*, Musée d'Orsay, colloque Gauguin, 1989, par Wojtech Jirát-Wasylowski et Travers Newton. La peinture non vernie, la plus ancienne de Gauguin, que nous ayons identifiée est "Vase et cache-par", 1882, conservée au Musée Ny Carlsberg à Copenhague.
5. Au dos du tableau de Camille Pissarro "Paysage à Chaponval", 1880, conservé au Musée d'Orsay, il est écrit : "Veuillez ne pas venir ce tableau". Cf. Pissarro, Voir : J. Isaacson "The painter called Impressionist" dans *The new painting - Impressionism 1874-86*, National Gallery of Art, Washington, 1984, p. 378.
6. Voir par exemple "The Ideology of the licked surface" dans *Romanticism and Realism* par Charles Rosen et Henri Zerner, New York, 1984.
Concernant la critique du clair-obscur par les Impressionnistes voir *Impressionist Criticism, color and Cézanne* par Richard Shiff, PhD dissertation Yale University, 1973.
7. P. Sérusier, *ABC de la peinture*, p. 26.
8. Gauguin s'exprima au sujet de l'effet jaunissant du vernis dans une lettre (Paris, 10 février 1895) au critique Arsène Alexandre, citée dans M. Malinque, *Lettres de Gauguin*, pp. 264-265.
Voir aussi : "Paul Gauguin's paintings of late 1888 : reconstructing the artist's aims from technical and documentary evidence" par T. Newton et V. Jirát-Wasylowski dans *Appearance, Opinion, Change - Evaluating the look of paintings*, United Kingdom Institute for Conservation, Londres, 1990, pp. 26-31.
9. P. Sérusier, *ABC de la peinture*, pp. 28-29 : "Mais la poussière, impure, imprégnée d'huile, produit un cambouis, qui mélange de blanc-bleu d'une acide", "comme un gris sale qui a dominé dans la peinture du XIX^e siècle et la lumière en a respectuellement désagrégée. Certaines toiles qui, dans leur fraîcheur ont paru colorées, ne sont plus, après vingt ans, qu'une surface enduite d'une pâte d'un gris sale."
10. Pour cette recherche, j'ai utilisé la traduction anglaise de la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc, par K.N. Dogger, New York, 1874, p. 183. Voir aussi : "The technique and conservation of Paul Gauguin's portrait of Vincent Van Gogh painting sun flowers" par V. Jirát-Wasylowski et Cornelia Peres, Musée Van Gogh, Amsterdam, 1991.
11. Voir Paul Sérusier par Caroline Boyle-Turner, UMI Research Press, Michigan, 1980. Mon propre travail sur Sérusier est basé sur une collaboration de recherches avec Caroline Boyle-Turner, entreprise en Bretagne en 1990.
12. P. Sérusier, *ABC de la peinture*, pp. 31-32.
13. P. Sérusier, *ABC de la peinture*, p. 31.
14. Fragment d'une lettre de Gauguin à Vincent Van Gogh, datée vers le 9-17 janvier 1889, voir Douglas Cooper *Paul Gauguin - 45 lettres à Vincent*, *Théo et Jo Van Gogh*, La Bibliothèque des Arts, L'Aspinne, 1983, p. 251.
15. Le blanc d'Espagne (carbonate de calcium naturel) est une sorte de terre blanche, pas nécessairement d'origine espagnole. Voir Rosamund D. Harley *Artists' pigments*, Londres, Butterworth, 1982, p. 165.
16. Dans les lettres complètes de Van Gogh en 3 volumes (Greenwich, Connecticut, New York Graphic Society, 1958), p. 504, Vincent écrit : "Ce blanc de zinc est en parti responsable d'un séchage aussi lent mais il a ses avantages pour le mélange".
17. Voir "Vincent Van Gogh's triptych of Trees in blossom : on egg white varnishes" par Cornelia Peres, I.I.C. Cleanings and Coatings Conference, Bruxelles, 1990, pp. 131-133.



Catalogue des œuvres exposées

N.B. : le terme "huile" s'applique aux différents médiums utilisés par Sérusier : œuf, colle, essence et huile. Une grande partie des œuvres étant aujourd'hui vernies, on ne peut pas définir avec certitude la technique.

Liste des abréviations

Exp. : Exposition
Hist. : Historique
Bibl. : Bibliographie
Inv. : Inventaire
H. : Hauteur
L. : Largeur
p. : Page
n° : Numéro

Les dimensions sont données en mètre

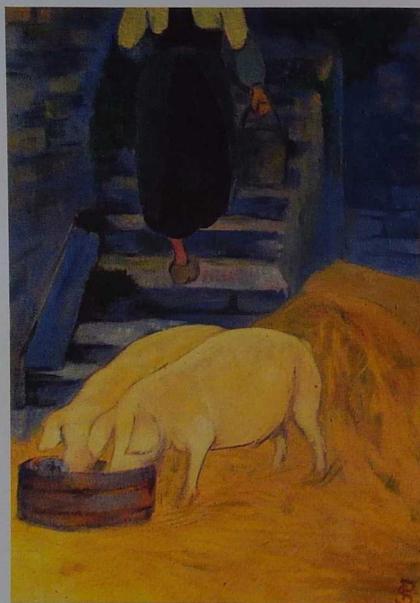
Pont-Aven / Le Pouldu

1. Le ramasseur de goémon

Huile sur toile. H 0,46. L 0,55
Digné en bas à gauche : PS
Hiat : ancienne collection Boulaire
Un paysan du Pouldu, dont le corps plié s'harmonise avec les lignes courbes du paysage, ramasse du goémon pour fumer son champ.

Exp. : 1947, Paris, Musée Galliera "Paul Sérusier" n° 49
1949-50, Paris, Musée de l'Orangerie "Carrère et le Symbolisme" n° 232
1950, Quimper, Musée des Beaux-Arts "Gauguin et l'École de Pont-Aven" n° 46
1953, Paris, Galerie Durand-Ruel "Paul Sérusier"
1958, Quimper, Musée des Beaux-Arts "Sérusier et le groupe de Pont-Aven" n° 2
1962, Paris, Galerie Maës "L'École de Pont-Aven" n° 43
1966, Londres, Tate Gallery "Gauguin and the Pont-Aven Group" n° 202
1966, Zurich, Kunsthaus "Gauguin und sein Kreis in der Bretagne" n° 267
Bibl. : 1950, P. Sérusier "ABC de la peinture" p. 17. 1976, M. Gaicheteau, tome 1 - n° 6
1988, C. Boyle-Turner, p. 63
Collection Josefowitz





2. Les porcelets

Huile sur toile. H 0,54. L 0,38

Signé en bas à droite : P5

Hist. : ancienne collection Boufard.

A la manière des estampes japonaises, le cadrage de Sérusier coupe la tête de la paysanne et réduit le personnage à un assemblage de lignes et de couleurs.

Exp. : 1961, Saint-Denis, Musée "La Bretagne" n° 58

Bibl. : 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 9
Collection particulière



3. La petite gardeuse de vaches

Huile sur toile. H 0,37. L 0,535

Hist. : ancienne collection P. Bonnard,

ancienne collection Boufard.

Avec des couleurs riches et saturées, le peintre souligne la lumière douce, à dominante bleue-verte, caractéristique de cette région.

Exp. : 1962, Minneapolis, Institute of Arts

"The Nabis and their Circle"

1966, Londres, The Tate Gallery "Gauguin and the Pont-Aven Group" n° 189

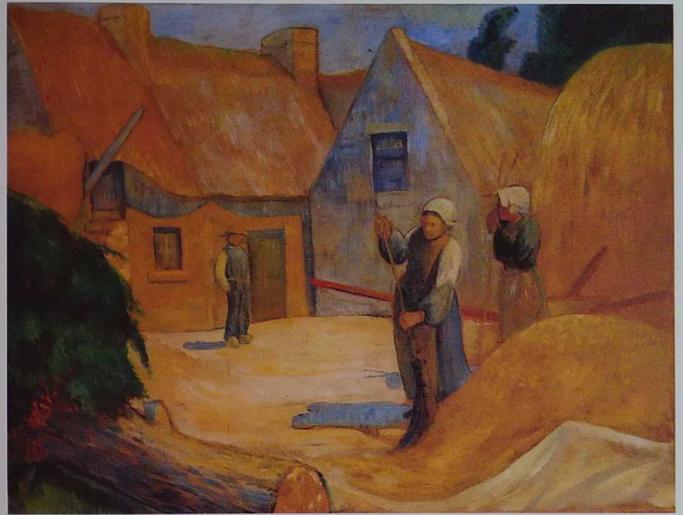
Bibl. : 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 157

Collection Josefowitz



4. Les grands sables au Pouldu

Huile sur toile. H 0,60. L 0,70
 Signé en bas à gauche : P. Sérusier
 Hist. : ancienne collection Boutaric.
 Utilisant des lignes courbes qui se répètent et une gamme de couleurs limitée, Sérusier inclut le personnage dans le paysage et l'intègre comme une pièce dans un puzzle.
 Exp. : 1947, Paris, Musée Galliera "Paul Sérusier" n° 34
 1962, Dallas, Museum of Fine Arts "The Circle and the Dot" n° 6
 1966, Londres, Tate Gallery "Gauguin and the Pont-Aven Group" n° 204
 Bibl. : 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 58
 1986, C. Boyle-Tomer p. 93
 Collection Josefowitz



5. Cour de ferme au Pouldu

Huile sur toile. H 0,46. L 0,61
 Hist. : ancienne collection Maurice Denis, ancienne collection Rodrigues Henriques.
 Il existe une version différente de ce tableau, avec des personnages vus de dos, intitulée "La batterie", datée 1890 (Guicheteau n° 17).
 Exp. : 1962, Minneapolis, Institute of Arts "The Nabis and their Circle" p. 147
 1965, New Haven, Yale University Art Gallery "Neo-Impressionists and Nabis" n° 42
 1966, Londres, The Tate Gallery, "Gauguin and the Pont-Aven Group" n° 197
 1971, The Pennsylvania State University College of Arts "The Nabis" n° 36
 1981, Toronto, Art Gallery of Ontario "Vincent Van Gogh and the birth of Cloisonism" p. 373
 Bibl. : 1971, W. Jaworska p. 128
 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 31
 Collection Mr & Mrs Arthur G. Altschul

6. Ferme au Pouldu

Huile sur toile, H 0,72, L 0,60

Signé en bas à droite : P. Sérusier

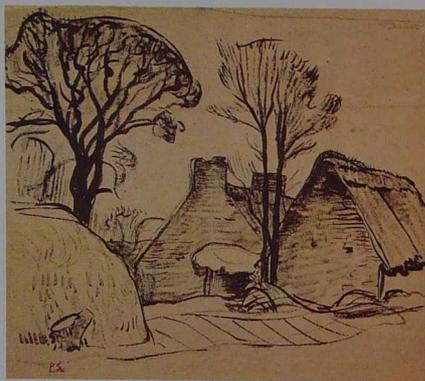
Les travaux quotidiens de la campagne ont inspiré tous les peintres du groupe de Gauguin, sensibles à un côté pittoresque qu'ils idéalisent quelque peu.

Bibl. : 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 23
Collection Mr & Mrs Alexander M. Laughlin,



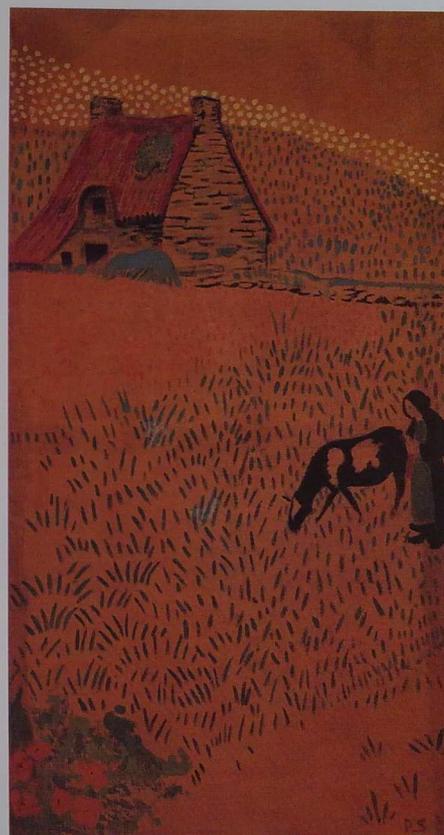
7. Cour de ferme

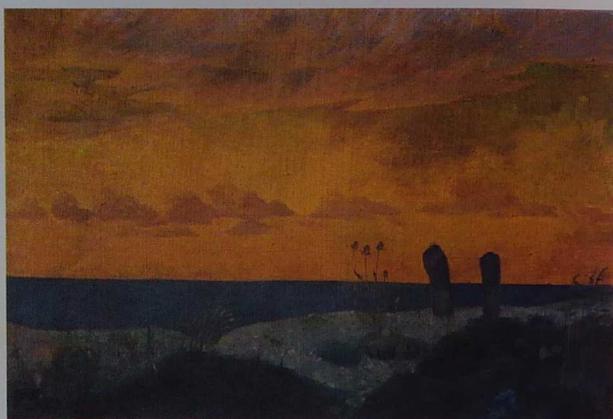
Encre de Chine sur papier. H 0,40. L 0,455
Timbré en bas à gauche : P.S.
Hist. : acquis en 1989.
Serusier utilisait le lavis d'encre à la manière japonaise pour fixer le motif sur nature; l'étude, reprise en atelier, servait de base à la peinture.
Bibl. : 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 19
Collection Musée de Pont-Aven



8. Bretonne et sa vache devant une chaumière au Pouldu

Huile sur toile. H 1,10. L 0,59
Signé en bas à droite : P.S.
Hist. : Serusier représenta plusieurs fois cette chaumière du Pouldu. Il utilise ici le même fond monochrome (rouge et les mêmes touches vertes et blanches que dans les trois autres tableaux "Tas de varech au bord de la mer", "Laveuse au Pouldu" et "Paysage aux deux roches"). L'ensemble des quatre toiles formait, dans le goût japonais, un ensemble décoratif dont on ignore la destination.
Exp. : 1978-1979, Quimper, Rennes, Nantes, Nantes "L'École de Pont-Aven dans les collections publiques et privées de Bretagne" n° 85
Bibl. : 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 37
Collection particulière





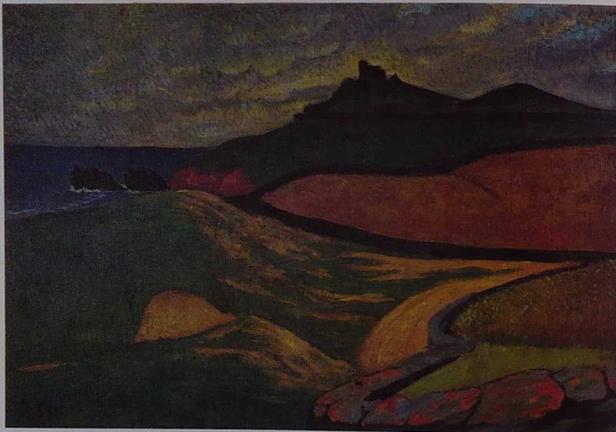
9. Marine au ciel jaune

Huile sur toile. H 0,37, L 0,55
 Signé en bas à gauche : P. Sér.
 Hat. : ancienne collection Marguerite Sérusier.
 Ce tableau baigne dans une atmosphère complètement symboliste, créée par un traitement en bichromie avec un premier plan végétal et deux curieuses formes sur la droite (menhirs ?). Cette première approche du synthétisme se situe vers 1890.
 Exp. : 1953, Paris, Galerie Durand-Ruel
 Bibl. : 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 18
 Collection particulière



10. La mer au crépuscule

Huile sur papier marouflé sur toile. H 0,38, L 0,46. Signé en bas à gauche : P. Sér.
 Hat. : vente succession Sérusier-Boutaric 1984, n° 150. Sérusier ne réalisa que quelques marines, toutes traitées de façon très synthétiste.
 Exp. : 1955, Paris, Musée National d'Art Moderne "Bonnard, Valland et les Nabis" n° 27, 1956, Copenhague, Winkel & Magnussen "Gauguin og hans venner" n° 125
 1958, Quimper, Musée des Beaux-Arts "Hommage à Sérusier" n° 24
 1963, Mannheim, Kunsthalle "Les Nabis et leurs amis" n° 247
 Bibl. : 1989, M. Guicheteau, tome II - n° 15
 Collection particulière



11. La maison du douanier

Huile sur toile. H 0,50. L 0,74

Signé en bas à droite : P. Sér.

Hist. : ancienne collection Boublic.

Le corps de garde qui surplombe la plage de

Bellangené au Pouldu a été peint à la même

époque, vers 1891, par Filiger et Mauffo. Le paysa-

ge est volontairement déformé pour renforcer

l'expression par des aplats de couleurs et des

lignes simplifiées.

Exp. : 1964, Paris, Galerie Durand-Ruel "Séru-

sier" n° 4

1978-1979, Quimper, Rennes, Nantes, Musées

"L'École de Pont-Aven dans les collections publi-

ques et privées de Bretagne" n° 86

1985, Saint-Germain-en-Laye, Musée du Prieuré

"Le Chemin de Crauguel" n° 190

1987, Tokyo, Musée d'Art Isetan "Terres d'ins-

piration des peintres de Pont-Aven, Nabis et

Symbolistes" n° 80

Bibl. : 1971, W. Jaworska, p. 229

1976, M. Guicheteau, tome I - n° 45

Collection particulière



12. 1^{re} Étude des "Laveuses de la Laita"

1892. Huile sur carton marouflé. H 0,342.

L 0,436

Signé et daté en bas à droite : P.S. 1892

Hist. : étude pour le tableau "Les laveuses de

la Laita" (Musée d'Orsay, Paris).

On peut penser que cette étude a été faite sur

noture pour délimiter le paysage en bordure de

la rivière et les femmes portant du linge.

Exp. : 1987, Tokyo, Musée d'Art Isetan "Terres

d'inspiration des peintres de Pont-Aven, Nabis

et Symbolistes" n° 82

Bibl. : 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 54

Collection particulière



13. 2^e Etude des "Laveuses de la Laite"

1892. Pastel sur carton. H 0,42. L 0,543
 Signé et daté en bas à droite : PS. 92
 Hist. : étude pour le tableau "Les Laveuses de la Laite" (Musée d'Orsay, Paris).
 Suivent la méthode de travail établie par Gauguin, Sérusier a repris son étude en atelier, simplifiant la composition. Les personnages n'ont pas d'individualité mais sont plutôt des formes qui complètent le paysage.
 Exp. : 1987, Tokyo, Musée d'Art Isehan "Terres d'inspiration des peintres de Pont-Aven, Nabis et Symbolistes" n° 83
 Collection particulière



14. Les lavandières de Bellangenêt

Huile sur toile. H 0,54. L 0,65
 Hist. : le thème des lavandières revient constamment dans les œuvres de Sérusier, Gauguin, Emile Bernard et de tout le groupe de Pont-Aven. Comme dans les estampes japonaises, Sérusier coupe le personnage de droite, divise la composition en bandes horizontales et répète ses couleurs pour créer un paysage synthétiste.
 Exp. : 1964, Paris, Galerie Durand-Ruel "Sérusier" n° 7
 1978-1979, Quimper, Rennes, Nantes, Musées "L'École de Pont-Aven dans les collections publiques et privées de Bretagne" n° 90
 1986, Pont-Aven, Musée "Cent ans, Gauguin à Pont-Aven" n° 69
 1987, Tokyo, Musée d'Art Isehan "Terres d'inspiration des peintres de Pont-Aven, Nabis et Symbolistes" n° 81
 Bibt. : 1971, W. Jaworska p. 138
 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 56
 Collection particulière



15. Bretonnes au bord de la mer

1892. Huile sur carton. H 0,51. L 0,66
 Signé et daté en bas à droite : P. Sérusier 92
 Hist. : l'artiste a représenté des femmes portant le costume du Huelgaot, marchant le long des falaises qui dominent la mer, de l'Aven ou Pouldu.

Exp. : 1962, Minneapolis Institute of Arts "The Nabis and their Circle"
 1965, New Haven, Yale University Art Gallery "Neo-Impressionists and Nabis" n° 43
 1966, New York, Solomon R. Guggenheim Museum "Gauguin and the Decorative Style"
 Bibl. : 1971, W. Jaworska p. 214
 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 69
 Collection Mr & Mrs Arthur G. Altschul



16. La maison de Filiger à Lanmarch

Huile sur carton parqué. H 0,415. L 0,615
 Signé en bas à droite : PS
 Hist. : le peintre Charles Filiger (1863-1928) vécut au Pouldu, de 1889 à 1905, où il fut un ami proche de Sérusier, il habita le hameau de Lanmarch en 1900.

Exp. : 1985, Saint-Germain-en-Laye, Musée du Prieuré "Le Chemin de Gauguin" n° 199
 1987, Tokyo, Musée d'Art Iséhon "Terres d'inspiration des peintres de Pont-Aven, Nabis et Symbolistes" n° 42
 Collection particulière

17. Chaumière au Pouldu

1902. Huile sur toile. H 0,50. L 0,82
Signé et daté en bas à gauche : P. Sérusier 02
Hist. : ancienne collection Boulart.
Cette toile représente la chaumière d'Hélène à
Bellangenêt qui fut peinte aussi par Mautra, Sle-
winski et Beaufère.
Collection particulière.



18. Etudes pour "La vieille du Pouldu"

Crayon sur papier. H 0,12. L 0,15
Timbré en bas à droite : P.S.
Hist. : étude préparatoire pour le tableau "La
vieille du Pouldu" (Musée des Beaux-Arts de
Quimper), significative de la démarche de
l'artiste consistant à inscrire la composition dans
un schéma géométrique qui hiérarchise le sujet.
Don D^r et Mme Guyot au Musée en 1989.
Exp. : 1978-79, Quimper, Rennes, Nantes,
Musées "L'Ecole de Pont-Aven dans les collec-
tions publiques et privées de Bretagne" n° 99
et 100. Collection Musée de Pont-Aven



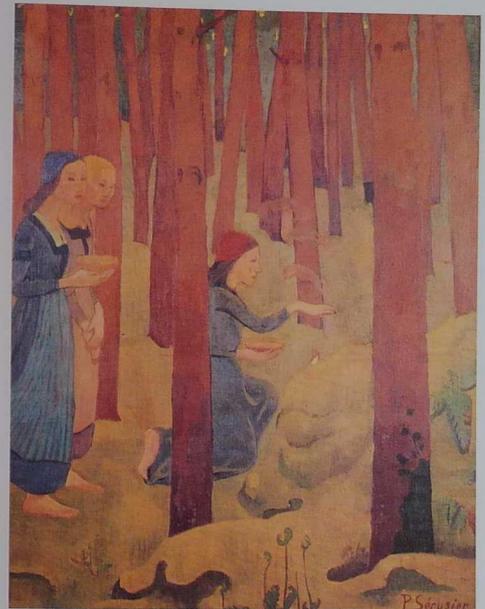
Le Huelgoat



19. La cueillette du genêt

Huile sur toile. H 0,73. L 0,59. Signé en bas à gauche : P. Sérusier. Ancienne collection Mme P. Sérusier. Parmi les grands rochers caractéristiques de cette région, deux femmes portant la coiffe du Huelgoat récoltent les fleurs de genêt. Les formes simplifiées et la gamme réduite des couleurs placent cette toile juste après la période du Poullou.

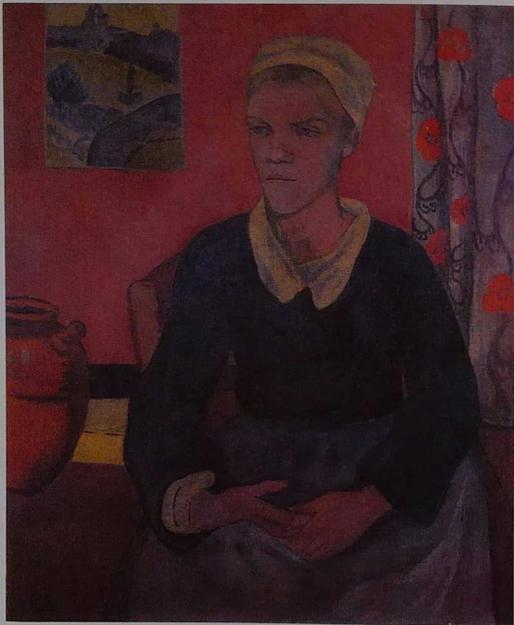
Exp. : 1947, Paris, Musée Galliera "Paul Sérusier" n° 42. 1963, Mannheim, Kunsthalle "Les Nabis et leurs amis" n° 246. 1964, Paris, Galerie Durand-Ruel "Sérusier". 1986, Pont-Aven, Musée "Cent ans, Gauguin à Pont-Aven" n° 68. 1987, Morlaix, Musée des Jacobins "Sérusier" n° 1.
Bibl. : 1950, P. Sérusier "ABC de la peinture" p. 17. 1976, M. Guicheteau, tome 1 - n° 8. 1986, C. Boyle-Jurner p. 64. Collection particulière.



20. L'incantation ou Le bois sacré

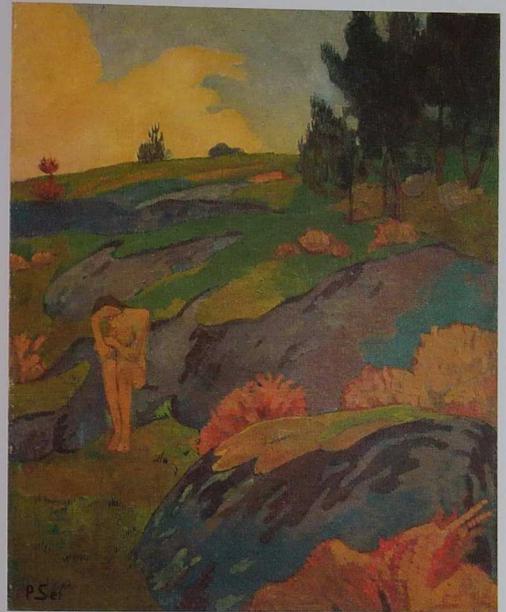
Huile sur toile. H 0,915. L 0,72. Signé en bas à droite : P. Sérusier. Hist. : ancienne collection Marguerite Sérusier, legs de Henriette Boutaric ou Musée des Beaux-Arts de Quimper en 1984 (Inv. 84.3.2). Au confluent de l'univers wagnérien et de la littérature celtique, "le bois sacré" est l'un des thèmes favoris des symbolistes, utilisé aussi par Emile Bernard, Maurice Denis et Georges Lacombe. Sérusier suggère mais n'explique pas le rite qui occupe les jeunes filles, quant au rouge des arbres, il contribue à augmenter l'atmosphère mystérieuse.

Exp. : 1947, Paris, Musée Galliera. 1953, Paris, Galerie Durand-Ruel. 1963, Mannheim, Kunsthalle "Les Nabis et leurs amis" n° 253. 1964, Paris, Galerie Durand-Ruel "Sérusier" n° 2. 1987, Morlaix, Musée des Jacobins "Sérusier" n° 11.
Bibl. : 1976, M. Guicheteau, tome 1 - n° 51. 1986, A. Cariou *Arts de l'Ouest* p. 257. 1987, A. Cariou *La Revue du Louvre*, avril - p. 103. 1990, N. Daviez "Effets de Rêves", Université de Rennes - p. 49. Collection Musée des Beaux-Arts, Quimper.



21. Louise ou La servante bretonne

Huile sur toile. H 0,73. L 0,60. Signé en bas à gauche : P. Sérusier
 Hist. : acquis par le Musée départemental du Prieuré en 1978 (Inv. PMD 978.2.1). La femme porte le costume du Huelgoat, il s'agit sans doute de Louise Garnac, la servante de Sérusier. La composition du tableau rappelle le portrait de "la Belle Angèle" par Gauguin, la gamme de couleurs traduit un changement dans la palette de l'artiste : le rouge domine dans les toiles du Huelgoat, avec le noir en contrepoint accompagné de vert et de gris.
 Exp. : 1982, Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental du Prieuré "L'éclosion de l'impressionnisme" n° 36, 1985, Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental du Prieuré "Le Chemin de Gauguin" n° 126, 1987, Morlaix, Musée des Jacobins "Sérusier" n° 7, 1990, Wörpswede "les artistes de Pont-Aven et du Pouldu" n° 17
 Bibl. : 1971, W. Jawonka p. 129, 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 13 Collection Musée départemental du Prieuré, Saint-Germain-en-Laye



22. Eve bretonne ou Mélancolie

Huile sur toile. H 0,73. L 0,60. Signé en bas à gauche : P. Sér.
 Hist. : ancienne collection Mme Paul Sérusier, donation Mlle Boutaric au Musée d'Orsay sous réserve d'usufruit en 1980, entrée en 1983 (Inv. RF 1981.5). On décelé fortement l'influence de Gauguin dans ce paysage du Huelgoat, peint juste après le départ du maître pour Tahiti. Les symbolistes avaient le goût de l'ambiguïté comme en témoigne ce nu énigmatique.
 Exp. : 1894, Toulouse, La Dépêche de Toulouse, n° 71, 1969, Toronto, Art Gallery of Ontario "The Sacred and Profane in Symbolist art" n° 93, 1972, Londres, Hayward Gallery "French symbolist painters" n° 300, 1976, Paris, Grand Palais "Le Symbolisme en Europe" n° 220, 1979, Londres, Royal Academy of Arts "Post-Impressionism" n° 189
 Bibl. : 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 12, 1988, C. Boyle-Turner p. 82 Collection Musée d'Orsay, Paris

23. Les ramasseuses de bois mort

1892. Huile sur carton marouflé. H 0,52, L 0,41
Signé et daté en bas à droite : P. Sérusier 1892
Sérusier souligne le caractère fruste et rude du sujet en diluant largement ses couleurs à l'essence pour obtenir un effet de transparence et un aspect mat.

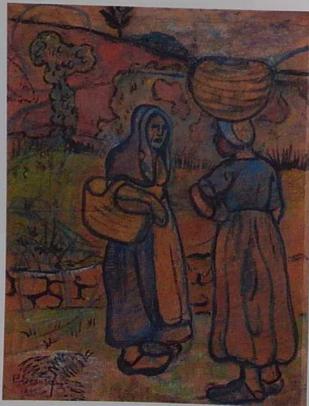
Exp. : 1987, Tokyo, Musée d'Art Iséïan "Terres d'inspiration des peintres de Pont-Aven, "Nabis et Symbolistes" n° 44
Collection particulière



24. Deux paysannes aux paniers

1892. Pastel sur carton marouflé. H 0,71, L 0,52
Signé et daté en bas à gauche : P. Sérusier 1892
Sérusier choisit souvent comme modèles des femmes au travail, portant sur leur visage la fatigue du labeur quotidien, émanation naturelle d'un paysage mélancolique.

Collection particulière



25. Jeune Bretonne au pot d'arum

1892. Huile sur toile. H 0,60, L 0,34
Signé et daté en bas à gauche : P. Sér. 92
Hât. : ancienne collection Marguerite Sérusier.
Dans ce portrait d'une jeune fille du Huelgoot, Sérusier procède à la manière des primitifs italiens du quattrocento, en plaçant la figure de profil dans un environnement dépouillé où prédomine le dessin. La jeune fille semble offrir une plante en hommage, comme l'ange de l'Annonciation.

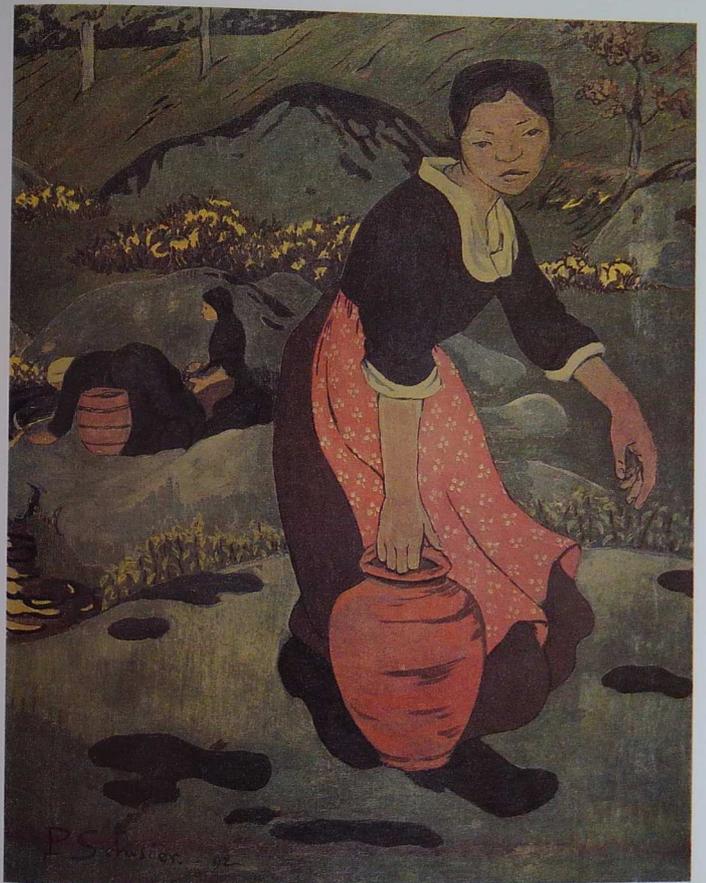
Exp. : 1938, Brest, Musée "Sérusier" n° 22
1947, Paris, Musée Galliera "Sérusier" n° 89
1956, Morlaix, Musée des Jacobins "Sérusier" n° 6
Bibl. : 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 63
1988, C. Boyle-Turner p. 95
Collection particulière



26. Jeune Bretonne à la cruche

1892. Huile sur toile, H 0,92, L 0,73
Signé et daté en bas à gauche : P. Sérusier 92
Hist. : ancienne collection Jacques Coillier.
Acquis par le Musée des Beaux-Arts de Quimper en 1982 (Inv. 82.4.1).
À la recherche de "l'état primitif", Sérusier accentue les traits rustiques du visage de cette porteuse d'eau du Huelgoat et donne une dimension symbolique aux gestes de la vie quotidienne.

Exp. : 1983, Saint-Germain-en-Laye, Musée du Prieuré "L'Éclatement de l'impressionnisme" n° 41. 1985, Saint-Germain-en-Laye, Musée du Prieuré "Le Chemin de Gauguin" n° 156.
1989, Amsterdam, Musée Van Gogh "Verkadé" n° 14.
1990, Saint-Brieuc, Vannes, Rennes, Morlaix, Musées "Les Acquisitions du FRAM Bretagne" n° 63.
Bibl. : 1976, M. Guicheteau, tome I : n° 68.
Collection Musée des Beaux-Arts, Quimper



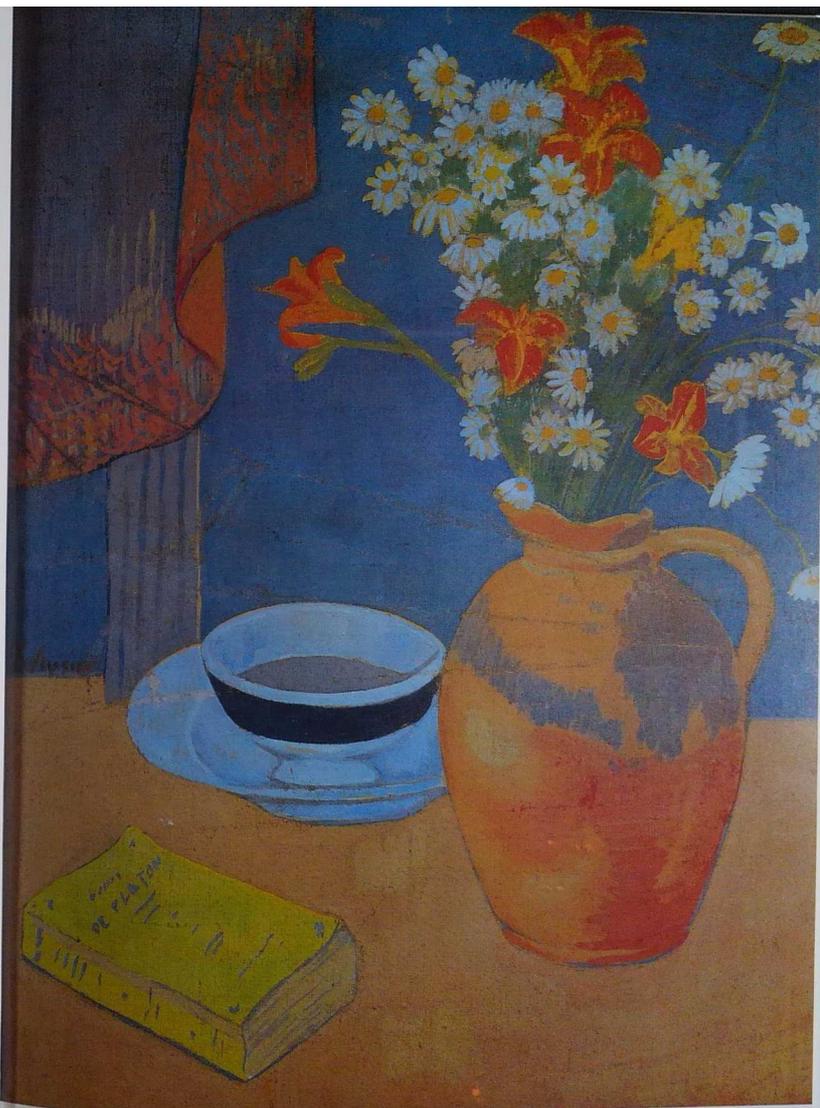
27. Nature morte au livre de Platon

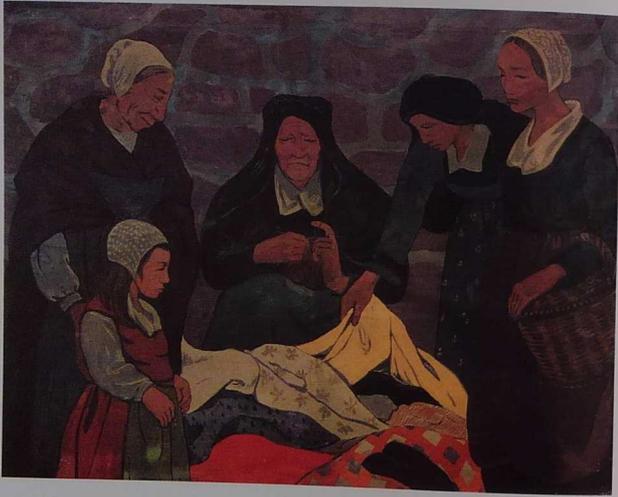
Huile sur toile. H 0,73. L 0,58

Signé au milieu à gauche : P. Sérusier

Hat. ; ancienne collection Marguerite Sérusier. Sérusier oppose tons chauds et fons froids, posés en aplats, dans cette nature morte à la fois dépouillée, harmonieuse et sereine. Le livre de Platon est placé délibérément au premier plan, en hommage, le peintre ayant toujours manifesté un intérêt particulier pour la philosophie. La toile reflète la simplicité et la solidité typiques de la période du Huelgaat vers 1892-1893.

Bibl. : 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 83
Collection particulière





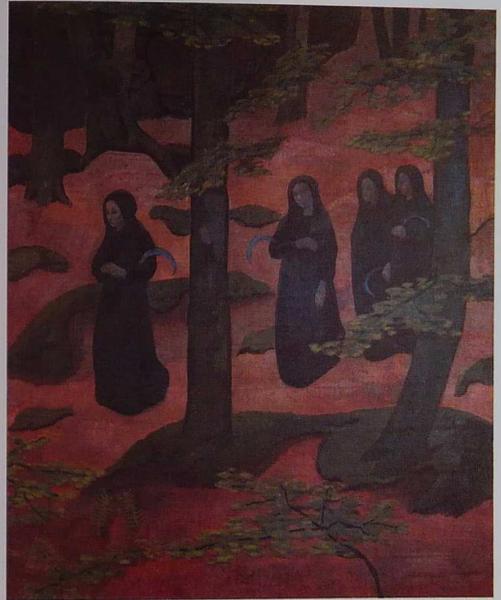
28. La marchande d'étoffes

Huile sur toile. H 0,73. L 0,92. Signé en bas à droite : P. Sérusier
 La scène se situe sur le marché du Huelgoat où la marchande de tissus, aux traits sévères sous sa coiffe de deuil, est semblable à la marchande de bonbons (n° 31)

Exp. : 1893, Paris, Le Barc de Bouffeville "5^e exposition des Peintres Impressionnistes et Symbolistes" n° 178. 1979-80, Berlin, Staatlichen Kunsthalle "Die Gesellschaftliche Wirklichkeit der Kinder in der bildenden Kunst" n° 204. 1983, Osaka, Tokyo, Galerie d'art Daimaru "Trésors du Petit Palais" n° 67

Bibli. : 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 82. 1983, R & C Bretell "Les peintres et le paysan au XIX^e siècle", Skira, p. 132. 1984, Catalogue du Salon des Indépendants "Un siècle, cent chefs-d'œuvre" p. 45. 1988, C. Boyle-Turner p. 101

Collection Musée du Petit Palais, Genève



29. Les ramasseuses de fougères

Huile sur toile. H 0,73. L 0,60.

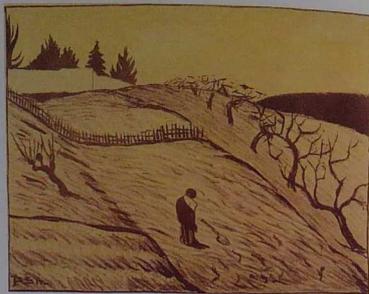
Hist. : ancienne collection Boulatric. Lieu de mystère par excellence, la forêt emprisonne des personnages qui semblent venus du fond des temps pour accomplir un rite oublié. Ces femmes en noir armées de faucilles évoquent à la fois les parques de l'antiquité et le monde des druides.

Exp. : 1955, Paris, Musée d'Art Moderne "Bonnard, Vuillard et les Nabis" n° 152. 1956, Copenhague, "Winkel & Magnussen" "Gauguin og hans Venner" n° 121. 1973-79, Gumpert, Rennes, Nantes, Musées des Beaux-Arts "L'École de Pont-Aven dans les collections publiques et privées de Bretagne" n° 91. 1986, Pont-Aven, Musée "Cent ans, Gauguin à Pont-Aven" n° 73

Bibli. : 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 127
 Collection particulière

30. La fin du jour

Lithographie en couleurs sur papier jauni.
H 0,23. L 0,298
Signé en bas à gauche dans la pierre.
P. Sér et au crayon : P. Sérusier n° 55.
Hat. : don D' et Mme Guyot au Musée en 1988. Epreuve publiée dans le second volume de *L'Estampe Originale* (avril 1893) et tirée à cent exemplaires par Edward Anouart.
Gauguin avait choisi le même papier (jaune pour sa série de zincographies en 1897).
Bibl. : 1985, L. Bally-Herzberg "Dictionnaire de l'Estampe en France" Paris p. 300
1989, M. Grivel, Bibliothèque Nationale, Paris
"Gauguin et l'École de Pont-Aven" n° 50
Collection Musée de Pont-Aven



31. La marchande de bonbons

Lithographie. H 0,223. L 0,135
Signé en bas à droite dans la pierre : P. Sér.
Hat. : don D' et Mme Guyot au Musée en 1988. Epreuve publiée en hors texte dans le n° 31 de *La Revue Blanche* en mai 1894 puis dans *l'Album de la Revue Blanche* en 1895. Il existe une toile du même sujet (vente Hôtel Drouot, 26 juin 1986, n° 64 - Ades, Picard, Tajan). La scène se situe sur le marché du Huelgoat comme "La marchande d'étoffes" (cat. n° 28) et présente la même femme.
Exp. : 1989, Paris, Bibliothèque Nationale "Gauguin et l'École de Pont-Aven" n° 53
Bibl. : 1986, C. Boyle-Turner p. 75
Collection Musée de Pont-Aven

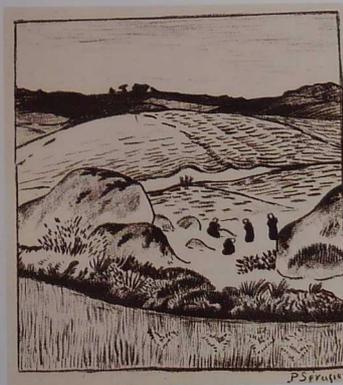


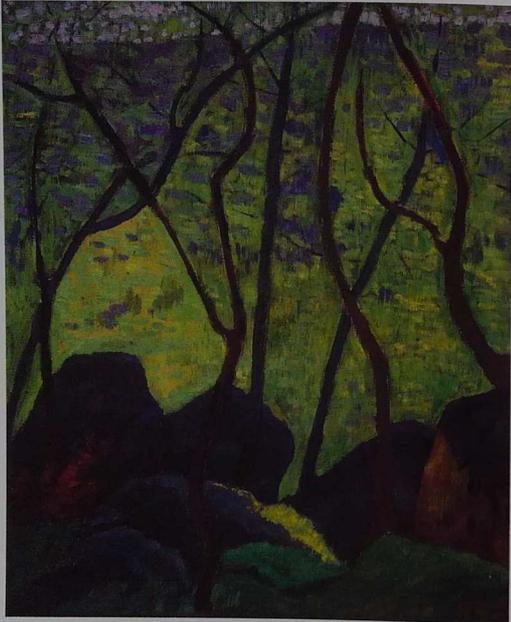
32. L'assomption de Hannele Matern

Lithographie en couleurs. H 0,314. L 0,235
Signé en bas à droite dans la pierre : P. Sér.
Hat. : acquis en 1989.
Programme pour le Théâtre Libre d'Antoine, saison 1892-1894. Le visage tronqué évoque la figure de Gabriela Zapolska, la maîtresse de Sérusier, qui jouait le rôle de la diaconesse et du spectre dans cette pièce d'Hauptmann. Elle séjournait avec Sérusier au Huelgoat et à Châteauneuf.
Bibl. : 1976, M. Guicheteau, tome I - p. 86
1988, C. Boyle-Turner p. 25
1989, M. Grivel, Bibliothèque Nationale, Paris
"Gauguin et l'École de Pont-Aven" n° 52
Collection Musée de Pont-Aven

33. La terre bretonne

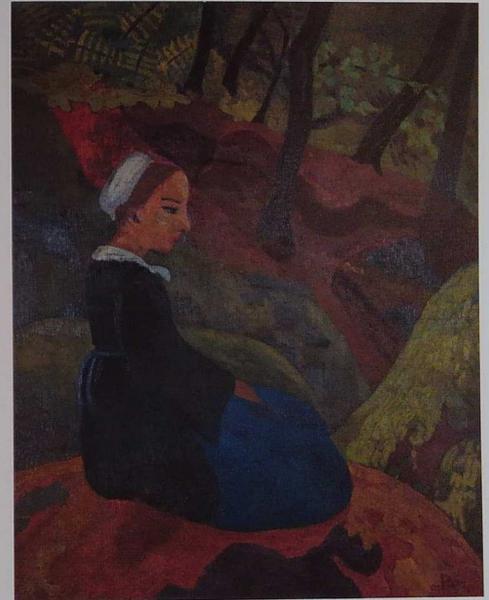
Lithographie. H 0,23. L 0,217
Signé en bas à droite dans la pierre : P. Sérusier.
Hat. : don D' et Mme Guyot au Musée en 1988. Lithographie publiée dans *L'Épreuve* en mars 1895 et tirée à 215 exemplaires.
Exp. : 1989, Paris, Bibliothèque Nationale "Gauguin et l'École de Pont-Aven" n° 54
Bibl. : 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 73
1986, C. Boyle-Turner p. 73
Collection Musée de Pont-Aven





34. Rochers dans la forêt du Huelgoat

Huile sur toile. H 0,59. L 0,49
Signé en bas à droite : P. Sér
Les couleurs vives évoquent le printemps et les formes aplaties rappellent les estampes japonaises que Sérusier avait épinglées sur les murs de son atelier.
Exp. : 1947, Paris, Musée Galliera "Sérusier" n° 45. 1987, Tokyo, Musée d'Art Isetan "Temps d'inspiration des peintres de Pont-Aven, Nabis et Symbolistes" n° 26
Collection particulière.



35. Paysanne du Huelgoat sur un rocher

Huile sur toile. H 0,81. L 0,65
Signé en bas à droite : PS
Hist. : ancienne collection Boutaric.
Parmi les chaos de rochers de la forêt du Huelgoat, une jeune fille est assise, dans une attitude méditative, aussi figée que les masses granitiques.
Exp. : 1973, Pont-Aven, Hôtel de Ville "Sérusier" n° 22
Collection particulière



Châteauneuf-du-Fauu

36. La lessive au grand pré

1894. Huile sur toile. H 0,52. L 0,67.
Signé et daté en bas à gauche : P. Sérusier 94.
La composition est audacieuse avec une vue plongeante sur un pré où les paysannes étendent le linge, replettes à l'arrière-plan, alors que le premier plan est largement occupé par une vache sur la gauche et une végétation luxuriante en contrepoint sur la droite.
Bibl. : 1989, M. Guicheteau, tome II - n° 61 Collection HR.



37. Vieille bretonne écaillant des poissons

1894. Huile sur toile. H 0,73. L 0,59.

Signé et daté en bas à gauche : P. Sérusier 94

Hist. : ancienne collection Boutaric. Le modèle, qui porte la coiffe de Châteaulin, est placé dans une niche à la manière des primitifs italiens que Sérusier admirait.

Bibl. : 1988, C. Boyle-Turner p. 110. 1989, M. Guicheteau, tome II - n° 64
Collection Didier Imbert, Fine Art



38. Petite Bretonne assise ou Portrait de Marie Francisaille

Huile sur toile. H 0,92. L 0,54.

Signé en bas à droite : P. Sérusier

Hist. : ancienne collection Thodée Natanson à qui Sérusier l'avait offerte à la demande de Misia Natanson. Sérusier en fit une réplique pour lui-même, datée 1896, actuellement dans une collection particulière. legs de Mme T. Natanson en 1953 au Musée National d'Art Moderne (inv. RF 1977.320).

Exp. : 1895, Paris, Salon des Indépendants, n° 1390. 1977, Paris, Palais de Tokyo "La Post-Impressionnisme". 1987, Morlaix, Musée des Jacobins "Sérusier" n° 17

Bibl. : 1943, B. Dorsival p. 113 à 115. 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 122
Collection Musée d'Orsay, Paris

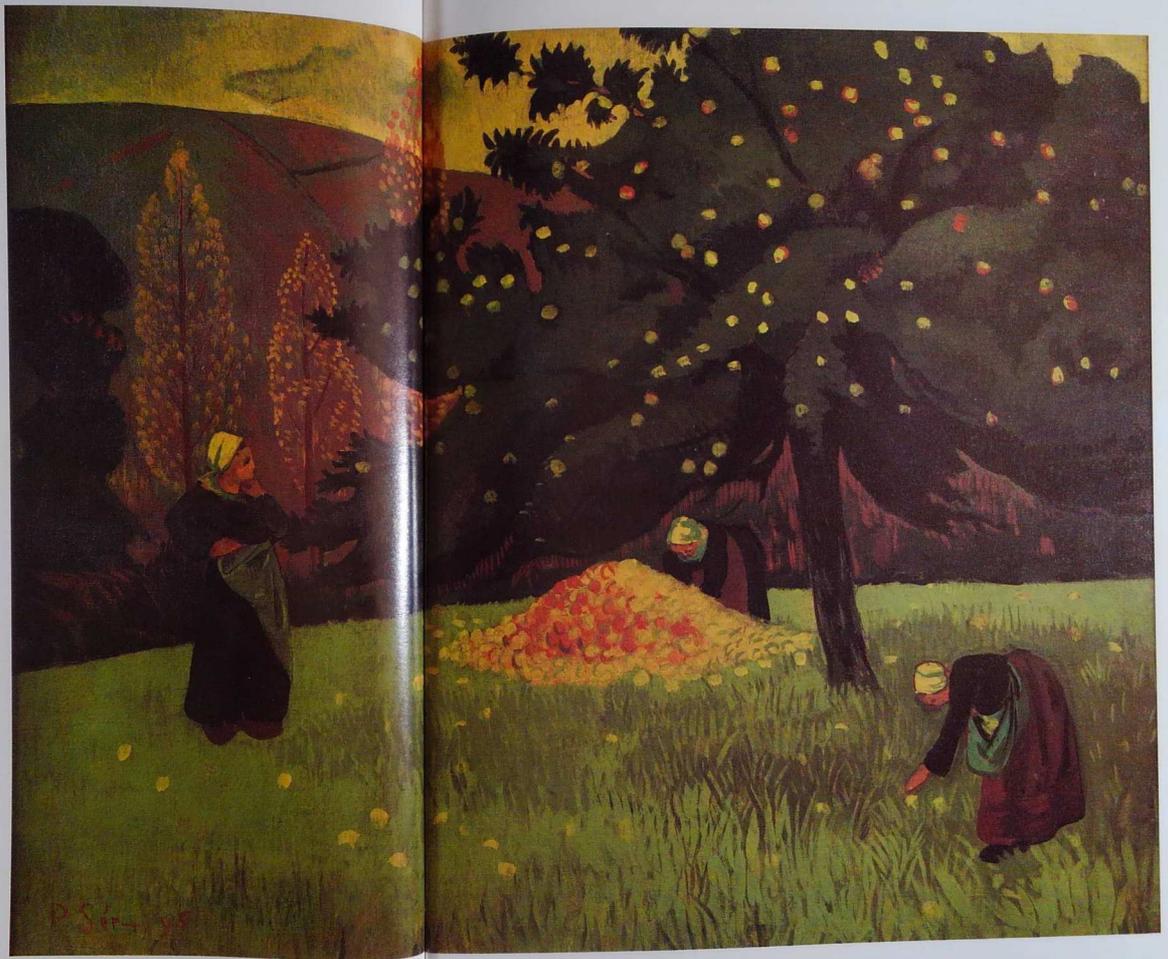


39. Jeune Bretonne

Lithographie. H 0,235. L 0,125
 Signé en bas à gauche dans la pierre : P. Sér.
 Hist. : don D^r et Mme Cayot au Musée en
 1987. Lithographie publiée dans L'Épreuve en
 juillet 1895 et tirée à 215 exemplaires. La fille
 porte le béguin comme "la petite Bretonne
 assise" (cat. n° 38)
 Bibl. : 1989, M. Grivel, Bibliothèque Nationale,
 Paris "Gauguin et l'École de Pont-Aven" n° 55
 Collection Musée de Pont-Aven

40. La cueillette des pommes

1895. Huile sur toile. H 0,71. L 0,905
 Signé et daté en bas à gauche : P. Sér. 95
 La scène automnale et très décorative se situe
 à Châteauneuf-du-Faou. On reconnaît les trois
 peupliers et la ligne arrondie de la colline car
 Sérusier, qui aime ce paysage, se fera connaître,
 dix ans plus tard, une maison dominant ce val-
 lon et peindra souvent la vue de sa fenêtre.
 Bibl. : 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 111,
 1988, C. Boyle-Turner p. 117
 Collection Josefowitz



41. Le battage

1896. Huile sur carton. H 0,44. L 0,52.
Signé et daté en bas à droite : P. Sérusier 96.
Dans cette scène de moisson, étudiée sans doute pour une grande décoration, l'espace est ponctué par les taches noires des femmes et les taches bleu vif des hommes, tous au travail et sans visage, dans la lumière jaune de l'été.

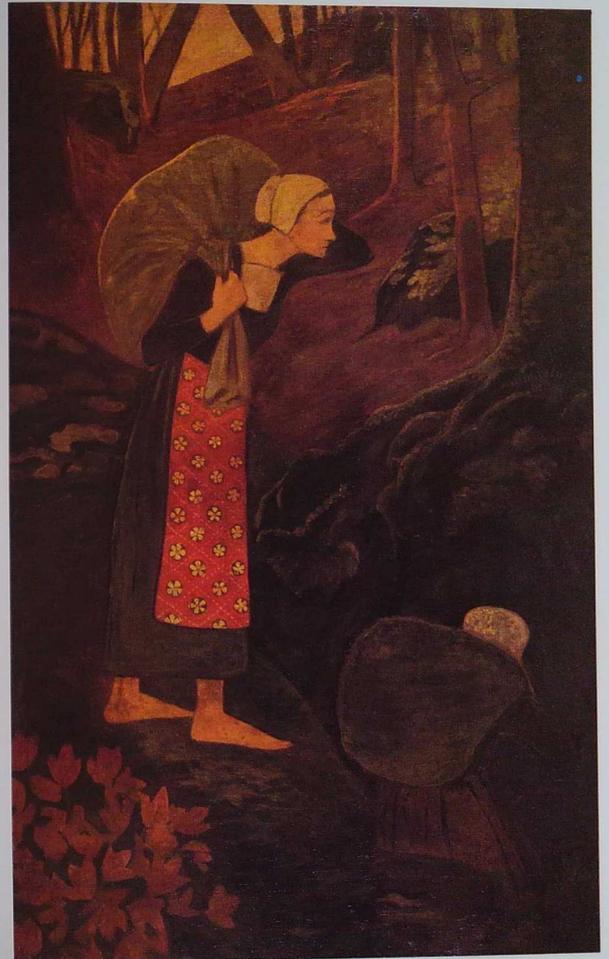
Exp. : 1919, Paris, Galerie Druet "Sérusier" n° 71
Bibl. : 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 128
Collection particulière



42. Les porteuses de linge

Huile sur toile. H 1,11. L 0,69.
Hist. : ancienne collection Georges Lacombe, acquis par le Musée de Brest en 1967 (inv. 67 Z 1). Sérusier découvrit les théories du Père Lenz, en 1896, et ce tableau, avec son pendant "Les porteuses d'eau", constitue l'une des premières tentatives d'intégration par l'artiste des formules mathématiques de ce système.

Exp. : 1975, Paris, Musée du Louvre "Renaissance du Musée de Brest" p. 74, 1978, Séoul "Post-Impressionnisme" n° 19
Bibl. : 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 132
Collection Musée des Beaux-Arts, Brest





43. La moisson du blé noir

1899. Huile sur toile. H 1,30. L 0,80
 Signé et daté en bas à gauche : P. Sér. 99
 Hist. : ancienne collection Louis Jouvet.
 Tout à fait japonisante avec son découpage en
 bandes horizontales et sa frise de fleurs de blé
 noli au premier plan, cette toile évoque la
 récolte du sorgho dans la lumière chaude de
 l'automne.

Exp. : 1901, Paris, Salon des Indépendants.
 1987, Morlaix, Musée des Jacobins "Séruzier"
 n° 20
 Bibl. : 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 142
 Collection particulière



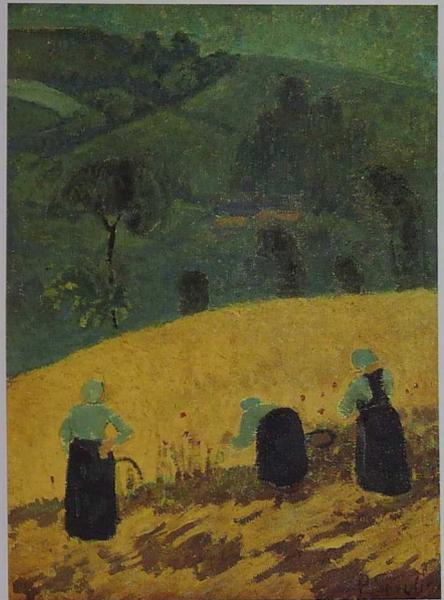
44. La porteuse de gerbe

Huile sur toile. H 1,70. L 0,69
 Hist. : ancienne collection Boutaric.
 le personnage faisait partie d'un grand décor
 sur le thème de la moisson dont il ne subsiste
 que ce fragment. Le traitement géométrique du
 sujet, conforme à l'esthétique de Beuron et grand-
 deur naïve, reflète le souci de Séruzier de tra-
 duire la noblesse des gestes de la paysanne.
 Exp. : 1973, Pont-Aven, Hôtel de Ville "Séru-
 zier" n° 1
 Bibl. : 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 146
 Collection particulière



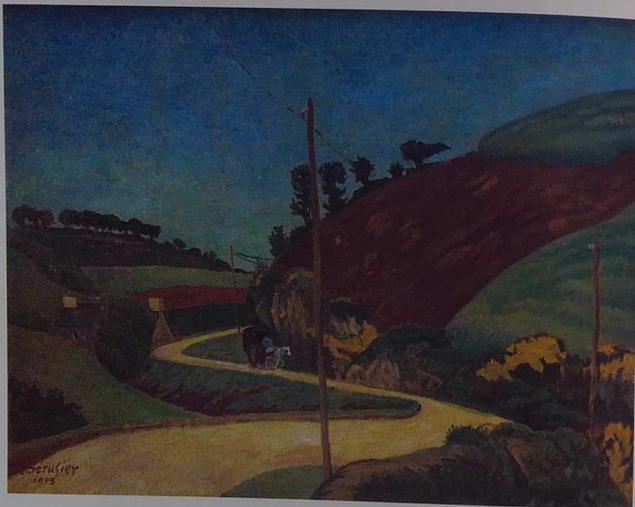
45. La petite frileuse

Huile sur toile. H 0,45. L 0,32
 Signé en bas à gauche : P. Sér
 Hist. : ancienne collection Boutevic.
 A la demande de leurs parents, les enfants de
 Châteauneuf-du-Faou posaient pour le peintre mais ils
 étaient intimidés par sa carrure énorme, sa barbe abon-
 dante et son caractère un peu brusque. L'attitude résér-
 vée et gauche témoigne de l'embarras du petit modèle
 comme dans la "Petite Bretonne assise" (n° 38)
 Exp. : 1947, Paris, Musée Galliera "Sérusier" n° 102
 Bibl. : 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 155
 Collection particulière



46. La moisson

Huile sur toile. H 0,65. L 0,46
 Signé en bas à droite : P. Sérusier
 Hist. : acheté à l'artiste en 1924 (Inv. 2016).
 Les formes des moissonneuses se répètent avec les silhouettes
 des arbres dans une harmonie jaune-verte. La matière de la pâte
 accentue l'aspect de fresque recherché par Sérusier.
 Exp. : 1947, Nantes, Musée des Beaux-Arts "Les paysans de
 France dans la peinture, de Le Nain à la Patellière". 1982, Nan-
 tes, Musée des Beaux-Arts "Les peintres de la génération d'An-
 ride Briard" n° 167
 Bibl. : 1979, Sophie Monneret "L'Impressionnisme et son épo-
 que" Paris, tome II - p. 240 1989, M. Guicheteau, tome II, n° 100
 Collection Musée des Beaux-Arts, Nantes



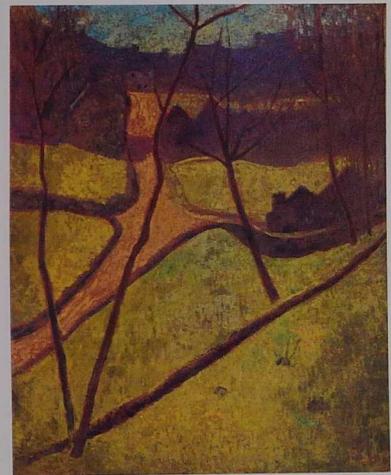
47. La diligence

1903. Huile sur toile. H 0,72. L 0,925

Signé et daté en bas à gauche : P. Sérusier 1903

Hist. : verte succession Sérusier-Boutaric, 1984, n° 183. Dans ce paysage typique des environs de Châteauneuf-du-Fauou, bâti à partir de lignes courbes, la présence inattendue des trois poteaux télégraphiques ajoute une touche de modernisme dans un univers immuable. Sérusier en joue, pour couper son tableau en deux et utilise le fil qui se perd dans le ciel comme ligne de toile.

Exp. : 1942, Paris, Galerie Hessel "Sérusier" n° 20. 1973, Pont-Aven, Hôtel de Ville "Sérusier" n° 10
Bibl. : 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 165
Collection particulière



48. La vieille route à Châteauneuf

Huile sur toile. H 0,81. L 0,64. Signé en bas à droite : PS

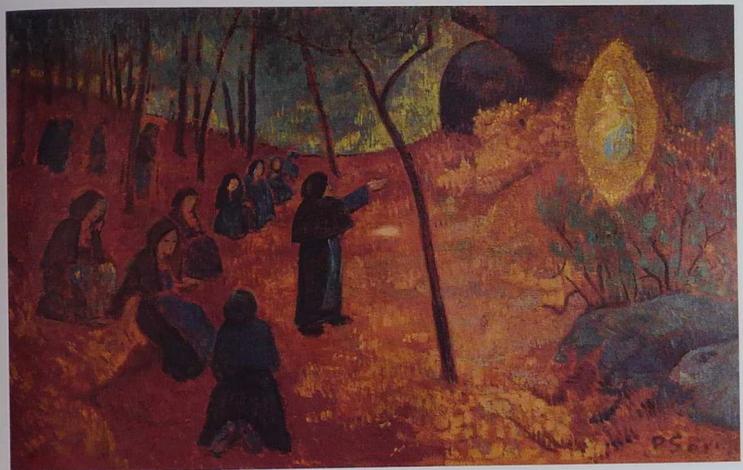
Sérusier puise sans cesse son inspiration dans le paysage caractérisé par des routes sinueuses, des coteaux aux lignes courbes et des murets qui délimitent les champs.

Exp. : 1947, Paris, Musée Galliera "Sérusier" n° 46. 1987, Tokyo, Musée d'Art Iséhon "Terres d'inspiration des peintres de Pont-Aven, Nabis et Symbolistes" n° 58
Collection particulière



49. Les kobolds au repos

1906. Huile sur toile. H 0,90. L 1,48.
 Signé et daté en bas à gauche : P.S. 1906.
 Hist. : décor du parloir de la maison de l'artiste à Châteauneuf-du-Fouau. Parmi les kobolds ou korrigans, on reconnaît Sérusier portant une pioche et, assis en cercle, de gauche à droite : Clouard, Vullard, Roussel, Gauguin et Bonnard.
 Il existe un pendant à ce panneau représentant les kobolds au travail. D'après la légende, les kobolds étaient censés travailler dans des mines et jouer des farces aux habitants.
 Exp. : 1906, Paris, Salon des Indépendants, n° 4600. 1947, Paris, Musée Galliera "Sérusier" n° 9. 1973, Pont-Aven, Hôtel de Ville "Sérusier" n° 5.
 Bibl. : 1942, P. Sérusier "ABC de la peinture" p. 97. 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 198.
 Collection particulière.



50. L'apparition de la Vierge

Huile sur toile. H 0,66. L 1,04. Signé en bas à droite : P. Sér.
 Hist. : vente succession Sérusier-Boutanc, 1984, n° 170. Sérusier aime à souligner la piété des Bretons dans leur vie quotidienne quoique la mise en scène de ce sujet évoque plutôt l'univers des légendes celtiques, les aux mystères de la forêt, que la religion chrétienne. La toile est restée mate comme le peintre le souhaitait.
 Exp. : 1947, Paris, Musée Galliera "Sérusier" n° 65. 1949-50, Paris, Musée de l'Orangerie "Eugène Carrière et le Symbolisme" n° 242.
 Bibl. : 1989, M. Guicheteau, tome II - n° 110.
 Collection particulière.



51. Ruisseau dans la vallée

1907. Huile sur toile. H 0,54. L 0,31.
 Signé et daté en bas à gauche : P. Sér. 7
 Hist. : ancienne collection Boutaric. La vue représentée est le paysage que Sérusier avait de la fenêtre de son atelier, à Châteauneuf-du-Fraou. Le fond blanc de la toile fait ressortir la luminosité du tableau, les cernes violet/gris suggèrent une atmosphère humide sous un ciel couvert.

Exp. : 1987, Tokyo, Musée d'Art Iseikan "Terres d'inspiration des peintres de Pont-Aven, Nabis et Symbolistes" n° 55
 Bibl. : 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 221
 Collection particulière.



52. Autoportrait à la barbe rutilante

Huile sur toile. H 0,73. L 0,92
 Hist. : ancienne collection Maurice Denis à qui l'artiste l'avait offert. Sérusier s'est peint enmitouillé dans sa houssepelote, devant le paysage automnal de Châteauneuf-du-Fraou qu'il aimait tant et qu'il a peint si souvent.

Exp. : 1937, Paris, Petit Palais "Les maîtres de l'art indépendant" n° 8. 1963, Mannheim, Kunsthalle "Les Nabis et leurs amis" n° 255. 1966, Londres, Tate Gallery "Gauguin and the Pont-Aven School" n° 209. 1987, Marlaux, Musée des Jacobins "Sérusier" n° 21.

Bibl. : 1942, P. Sérusier "ABC de la peinture" p. 72. 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 249. 1988, C. Boyle-Turner p. 136.
 Collection Gabriel Poncet



53. La Vierge aux anges

1910. Huile sur toile. H 0,95. L 1. Signé et daté en bas à droite : PS 10
 Hist. : vente succession Sérusier-Boulanc, 1984, n° 160. Le visage de la Vierge est inspiré de l'iconographie byzantine et traité suivant les canons géométriques de l'esthétique de Beuron, ce qui lui donne cet aspect hiératique. Sérusier ne voulait pas venir ses toiles et préférait une surface mate comme dans les fresques du quattrocento italien qu'il admirait.

Exp. : 1919, Paris, Galerie Druet "Sérusier" n° 12. 1947, Paris, Musée Galliera "Sérusier" n° 67. 1956, Morlaix, Musée des Jacobins "Sérusier" n° 28. 1973, Pont-Aven, Hôtel de Ville "Sérusier" n° 3. 1987, Morlaix, Musée des Jacobins "Sérusier" n° 40.

Bibl. : 1976, M. Guicheteau, tome I - n° 327
 Collection particulière



54. La vallée de Pontpol

1912. Huile sur toile. H 0,48. L 0,72.

Signé et daté en bas à gauche : P. Sérusier 12
 Sérusier a une prédilection pour les paysages d'automne aux couleurs sourdes, rythmés par les lignes épurées des arbres dénudés.

Exp. : 1919, Paris, Galerie Druet "Sérusier" n° 53. 1941, Quimper, Galerie Saluden "Sérusier" n° 13. 1987, Tokyo, Musée d'Art Isetan "Terres d'inspiration des peintres de Pont-Aven, Nabis et Symbolistes" n° 54.
 Collection particulière



55. Paysage vert, Notre-Dame des Portes

Huile sur toile. H 0,50. L 0,73. Signé en bas à droite : PS
 Hist. : ancienne collection Boutaric. Lieu de pèlerinage à l'entrée de
 Châteauneuf-du-Fauou, l'église Notre-Dame des Portes se profile dans ce pay-
 sage, traité dans un camaïeu de verts.
 Exp. : 1973, Pont-Aven, Hôtel de Ville "Sérusier" n° 21
 Collection particulière



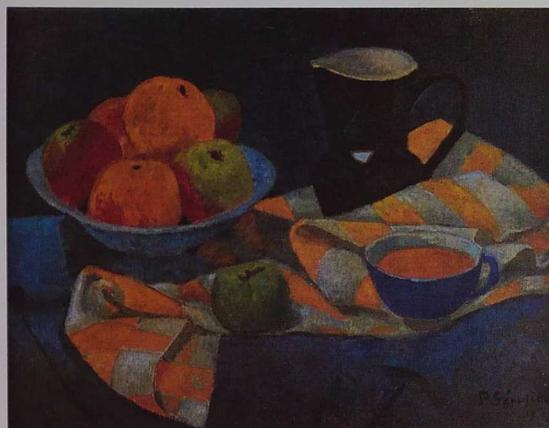
56. Paysage à Châteauneuf

Fusain et pastel sur carton. H 0,32. L 0,25
 Timbré en bas à droite du monogramme : PS
 Hist. : ancienne collection Boutaric. Les cimes autour des formes en aplats
 et le rythme construit par les verticales des peupliers démontrent que Sérusier
 n'a jamais oublié la leçon de synthétisme donnée par Gauguin.
 Exp. : 1987, Tokyo, Musée d'Art Isetan "Terres d'inspiration des peintres de
 Pont-Aven, Nabis et Symbolistes" n° 56
 Collection particulière



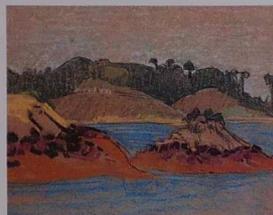
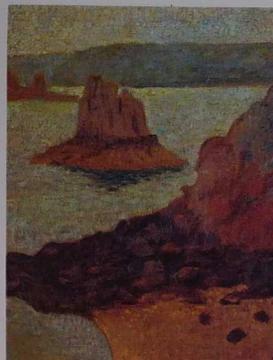
57. Nature morte aux pommes
sur fond rayé

1912. Huile sur toile. H 0,565. L 0,405
Signé et daté en bas à gauche : P. Sérusier 12
Dans cette nature morte construite en atelier,
Sérusier utilise une composition pyramidale
accentuée par les diagonales des rayures.
Exp. : 1923, Paris, Galerie Druet "Sérusier"
n° 38, 1937, Mulhouse, Musée des Beaux-Arts
1987, Mofaux, Musée des Jacobins "Sérusier"
n° 46
Collection particulière



58. Pommes sur fond bleu

1917. Huile sur toile. H 0,46. L 0,60
Signé et daté en bas à droite : P. Sérusier 17
Hist. : don P. Véra au Musée des Beaux-Arts de
Quimper en 1958 (Inv. 58.1.1).
Sérusier juxtapose, ici, des couleurs chaudes et
des couleurs froides, sans les mélanger, mettant
en pratique sa théorie des couleurs.
Bibl. : 1989, M. Guicheteau, tome II - n° 216
Collection Musée des Beaux-Arts, Quimper



59. Brume du matin

1925. Huile sur toile. H 0,72. L 0,50
 Signé et daté en bas à droite. P. Sérusier 25
 Un des plus beaux paysages de la fin de sa vie où Sérusier place sa vache, Belkis, au fond d'un paysage noyé dans une brume verte.
 Exp. : 1947, Paris, Musée Galliera "Sérusier" n° 101. 1956, Morlaix, Musée des Jacobins "Sérusier" n° 41. 1987, Tokyo, Musée d'Art Iseikan "Terres d'inspiration des peintres de Pont-Aven, Nabis et Symbolistes" n° 57
 Collection particulière

Le Trieux

60. Kermouster, le Trieux

Huile sur toile. H 0,41. L 0,33
 Signé en bas à droite. PS
 Les rives rocheuses du Trieux sont traitées dans une harmonie très dépouillée de verts et de bruns avec un cadrage arbitrairement limité qui correspond à une volonté décorative de Sérusier dans l'esprit des estampes japonaises.
 Exp. : 1978-79, Quimper, Rennes, Nantes, Musée des Beaux-Arts "L'École de Pont-Aven dans les collections publiques et privées de Bretagne" n° 88
 Collection Groupe Ouest-France

61. L'embouchure du Trieux

Pastel sur carton. H 0,23. L 0,30
 Cachet d'atelier au dos
 Hist. : ancienne collection Boutaric.
 La rive du Trieux (Côtes-d'Armor) inspira à Sérusier toute une série d'œuvres très japonisantes. Henri Rivière et Alcide le Beau travaillaient à la même époque sur ce site.
 Collection particulière

62. La baie du Trieux

Encre, pastel et crayon sur carton. H 0,23. L 0,31
 Timbré en bas à droite du monogramme : PS
 Exp. : 1971, Paris, Salon des Indépendants "De Pont-Aven aux Nabis" n° 94
 1987, Tokyo, Musée d'Art Iseikan "Terres d'inspiration des peintres de Pont-Aven, Nabis et Symbolistes" n° 89
 Collection particulière



L'atelier de Gauguin rue Vercingétorix à Paris, en 1895, de gauche à droite au second plan : Paul Sérusier, Anna Javonaise, Georges Lacombe, au premier plan les musiciens Schmetz et Larus.

1864. 9 novembre, naissance à Paris de Paul Sérusier, fils de François Sérusier, parfumeur, et de Clémence Bobin.

1876-83. Etudes et baccalauréat au lycée Condorcet.

1885. Entre à l'Académie Julian.

1888. Elu massier de l'atelier Bouguereau à l'Académie Julian, il expose au Salon "L'atelier du tissard breton" qui lui vaut une mention. Séjour à Concarneau durant l'été puis à Pont-Aven, à la pension Gloanec où il rencontre Emile Bernard et Paul Gauguin. Ce dernier lui donne une leçon de peinture sous forme d'un paysage exécuté au Bois d'Amour.

De retour à Paris, il montre à ses amis de l'Académie Julian, cette pochade

synthétiste qui devient *le Talisman* du mouvement nabi regroupant Maurice Denis, Pierre Bonnard, Henri Gabriel Ibels, Paul Ranson.

1889. Après avoir visité l'exposition du Groupe Impressionniste et Synthétiste au Café Volpini, il décide de se rallier à Gauguin qu'il rejoint en juillet à Pont-Aven. En octobre, il s'installe avec Gauguin et Meyer de Haan à l'auberge de Marie Henry au Pouldu.

1890. Participe aux réunions hebdomadaires des Nabis dans l'atelier de Ranson, boulevard du Montparnasse. Fait la connaissance de Odilon Redon. Séjourne, en juillet, à l'auberge de Marie Henry au Pouldu où il retrouve Gauguin, Meyer de Haan et Filiger.

1891. Assiste à Paris au banquet donné en l'honneur de Gauguin qui part pour Tahiti. En avril, il séjourne à Pont-Aven en compagnie de Verkade et Ballin puis passe l'été au Huelgoat avec son jeune frère Henry, Ballin et Rasetti. Participe à la première exposition des Peintres Impressionnistes et Symbolistes chez Le Barc de Boutteville.

1892. Participe à la 2^e et 3^e exposition des Peintres Impressionnistes et Symbolistes chez Le Barc de Boutteville. S'intéresse au théâtre et réalise des décors et des programmes pour le Théâtre de l'Art et Le Théâtre de l'Œuvre. Passe l'été à Pont-Aven et au Huelgoat où sa mère, qui l'avait rejoint, meurt subitement.

1893. Participe à la 4^e et 5^e exposition chez Le Barc de Boutteville. Décore l'atelier de Georges Lacombe à Versailles et

l'appartement de Gabriela Zapolska à Paris. Voyage en Italie où il rencontre Verkade, Ballin et Emile Bernard. Séjourne, durant l'été, avec Gabriela Zapolska, actrice et journaliste polonaise, au Huelgoat, à Châteauneuf-du-Fauu puis au Pouldu.

1894. Retrouve Gauguin à son retour de Tahiti et fréquente régulièrement son atelier rue Vercingétorix, à Paris. Loue l'ancien atelier de Seurat, boulevard de Clichy et exécute des cartons de vitraux pour Siegfried Bing. Participe à la 6^e et 7^e exposition chez Le Barc de Boutteville et à l'exposition des Nabis organisée par *La Dépêche de Toulouse*. Passe l'été à Châteauneuf-du-Fauu avec Gabriela Zapolska.

1895. Participe au Salon des Indépendants et à la 9^e exposition chez Le Barc de Boutteville. Visite l'Italie avec Maurice Denis et séjourne à Châteauneuf-du-Fauu.

1896. Participe à la 10^e exposition chez Le Barc de Boutteville. Se rend à Prague pour rencontrer Verkade devenu moine bénédictin puis séjourne à Châteauneuf-du-Fauu.

1897. Expose avec les Nabis à la Galerie Ambroise Vollard.

1898. Expose à nouveau avec les Nabis chez Ambroise Vollard. Visite Verkade à Beuron où il rencontre le Père Lenz et découvre l'esthétique des saintes mesures, basée sur des proportions géométriques simples. Il est séduit par ce style hiéroglyphique proche de l'art égyptien et tente de l'adopter pour son Œuvre. Décore la salle à manger de Lacombe à Alençon.

1899. Séjourne à Beuron auprès de Verkade. Participe à une exposition à la Galerie

Durand-Ruel domiciliée à Neuilly-sur-Seine.

1900. Participe à une exposition du groupe Nabi à la Galerie Bernheim-Jeune.

1901. Expose au Salon de la Libre Esthétique à Bruxelles et au Salon des Indépendants.

1903. Rend visite à Verkade à Beuron avec Maurice Denis. Vit à Châteauneuf-du-Fauu où il fait venir Armand Seguin qui y décède à la fin de l'année. Expose au Salon des Indépendants et à la Galerie Druet avec les Nabis.

1904. Voyage en Italie avec Maurice Denis, séjour au Mont-Cassin où Verkade et Lenz décorent une chapelle. Expose au Salon des Indépendants. Réalise, pour l'église de Châteauneuf-du-Fauu, une décoration qui ne sera jamais posée.

1905. Participe au Salon des Indépendants. Fait visiter Pont-Aven et Le Pouldu à Maurice Denis.

1906. Expose au Salon des Indépendants. S'installe dans la maison qu'il s'est fait construire à Châteauneuf-du-Fauu.

1907. Expose au Salon des Indépendants. Reçoit la visite de Bonnard et de Milhauard à Châteauneuf-du-Fauu. Se rend à Munich pour voir Verkade.

1908. Expose au Salon des Indépendants. Commence à enseigner à l'Académie Ranson.

1909. Exposition particulière à la Galerie Druet.

Participe au Salon des Indépendants.

1910. Expose au Salon des Indépendants.

1911. Participe au Salon des Indépendants et à l'Exposition Internationale de l'Art Chrétien Moderne.

1912. Epouse, à Paris, Marguerite Gabriel-Claude, une élève de l'Académie Ranson. Expose au Salon des Indépendants et à la Galerie Druet.

1913. Décore de fresques sa maison de Châteauneuf-du-Fauu. Expose au Salon des Indépendants et à la Galerie Druet.

1914. Peint les murs du baptistère de Châteauneuf-du-Fauu.

1915-18. Demeure à Châteauneuf-du-Fauu.

1919. Exposition particulière à la Galerie Druet.

1920. Participe à l'Exposition Internationale de l'Art Chrétien Moderne.

1921. Sa femme tombe malade, elle est internée à Morlaix pour plusieurs années. Parution de son livre *ABC de la Peinture*.

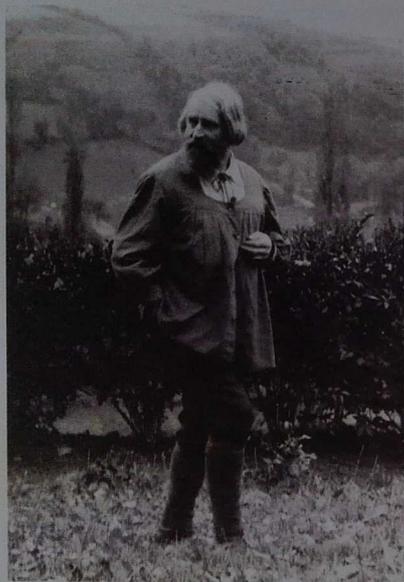
1922-23. Expose à la Galerie Druet.

1924-25. Participe au Salon des Tuileries.

1927. 6 octobre, décès de Paul Sérusier qui succombe à une crise cardiaque en allant visiter sa femme à Morlaix.

Expositions particulières

1909. Paris
Galerie Druet "Paul Sérusier"
1914. Paris
Galerie Druet "Paul Sérusier"
1928. Paris
Galerie Druet "Paul Sérusier"
1938. Brest
Musée Municipal "Sérusier"
1941. Quimper
Galerie Saluden "Paul Sérusier"
1942. Paris
Galerie Hessel-Joly "Sérusier"
1947. Paris
Musée Galliera "Paul Sérusier"
1953. Paris
Galerie Durand-Ruel "Sérusier"
1956. Morlaix
Musée "Hommage à Paul Sérusier"
1958. Quimper
Musée des Beaux-Arts "Hommage à Sérusier et aux peintres du groupe de Pont-Aven"
1964. Paris
Galerie Durand-Ruel "Paul Sérusier"
1973. Pont-Aven
Hôtel de Ville "Paul Sérusier"
1987. Morlaix
Musée des Jacobins "Paul Sérusier"
1988. Saint-Germain-en-Laye
Musée Départemental du Prieuré "Le Prieuré célèbre le Talisman"



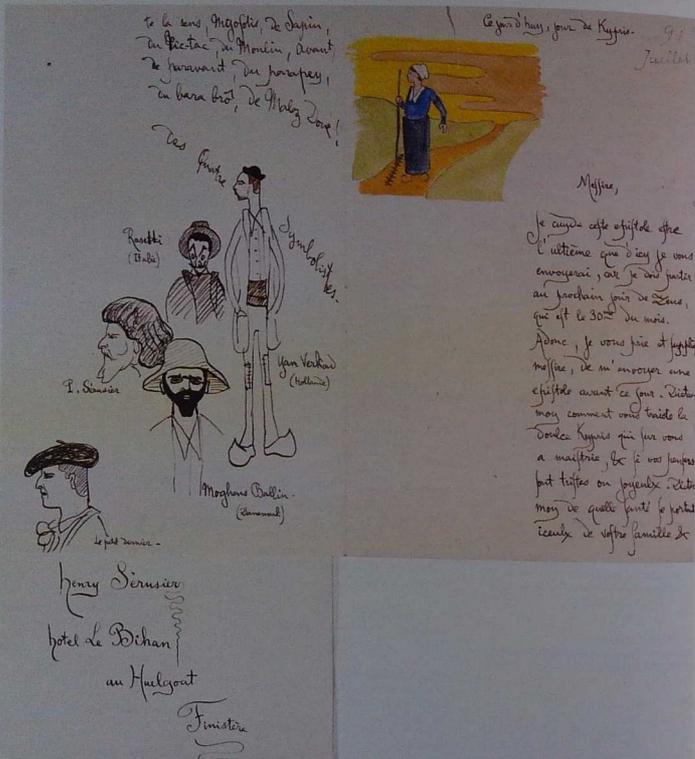
Paul Sérusier à Châteauneuf-du-Faou

Bibliographie

1891. A. Aurier
"Le Symbolisme en peinture", *Mercur de France* n° 15.
- 1892-1903. G. Gaffroy
"La vie artistique" 6 séries, Paris, Dentu, Flourey.
1893. T. Natanson
"Un groupe de peintres chez le Barc de Bouteville", *La Revue Blanche*, t. V, n° 25, novembre.
1896. A. Mellerio
"Le mouvement idéaliste en peinture", Paris, Flourey.
1905. D. Lenz
"L'Esthétique de Beuron", traduite par Paul Sérusier, introduction Maurice Denis, Paris, Bibliothèque de l'Occident.
1912. M. Denis
"Théories", Paris, Bibliothèque de l'Occident.
1921. Ch. Chassé
"Gauguin et le groupe de Pont-Aven", Paris, Flourey.
P. Sérusier,
"ABC de la peinture", Paris, Flourey.
1922. M. Denis
"Nouvelles Théories", Paris, Rouart et Watelin.
E. de Thubert
"Sérusier", *Art et Décoration*, août
1926. W. Verkade
"Le tourment de Dieu", Paris, Librairie de l'art catholique.
1927. M. Leblond
"La mort de Paul Sérusier", *L'art Vivant* n° 69, 5 novembre.
1937. J. Dupont
"Paul Sérusier", *L'Art Sacré*, janvier.
1941. Ch. Estienne
"A Châteauneuf-du-Faou chez Paul Sérusier", *Beaux-Arts* n° 25, juin.
1942. P. Sérusier
"ABC de la peinture" [2^e éd.]. Suivi d'une étude sur la vie et l'œuvre de Paul Sérusier par Maurice Denis, Paris, Flourey.
1943. Ch. Estienne
"Sérusier et le Père Verkade", *Beaux-Arts* n° 89/90, décembre.
B. Dorival
"Les étapes de la peinture française contemporaine" tome 1, Paris, Gallimard.
1946. Ch. Estienne
"Paul Sérusier ou le solitaire", *Terre des Hommes* n° 17, janvier.
Ch. Estienne
"Sérusier, peintre de la lumière intérieure", *Combat*, 17 septembre.
1947. Ch. Chassé
"Le mouvement symboliste dans l'art du XIX^e siècle", Paris, Flourey.
Ch. Estienne
"De Sérusier le nordique à Kandinsky l'oriental", *Combat*, 7 mai.
1950. P. Sérusier
"ABC de la peinture" (3^e éd.). Suivi d'une correspondance inédite (recueillie par Mme Paul Sérusier, annotée par H. Boutaric), Paris, Flourey.
1952. H. Trondle
"Paul Sérusier und die Schule von Pont-Aven", *Das Kunstwerk*, VI.
1954. A. Humbart
"Les Nabis et leur époque 1888-1900", Genève, Caillet.
1955. Ch. Chassé
"Gauguin et son temps", Lausanne, Bibliothèque des Arts.
1956. F. Gourvil
"Souvenirs sur Paul Sérusier", *Ouest-France*, 11 juillet.
1959. F. Hermann
"Die Revue Blanche und die Nabis", München.
1960. Ch. Chassé
"Les Nabis et leur temps", Lausanne, Bibliothèque des Arts.
M. Malingue
"Petits et grands Nabis", *L'Oeil* n° 62, février.
1961. Y. Dautier
"A propos de quelques collections bretonnes. Sérusier et les peintres du groupe de Pont-Aven" DES, Université de Rennes.
J. Rewald
"Le Post-Impressionnisme", Paris, Albin Michel.
1971. W. Jaworska
"Gauguin et l'École de Pont-Aven", Neuchâtel, Ides et Calendes.
1973. J. Feillet
"Sérusier à Châteauneuf-du-Faou" Mémoire de Maîtrise, Université de Rennes.
Ph. Julian
"Les Symbolistes", Neuchâtel, Ides et Calendes.
1976. M. Guicheteau
"Paul Sérusier" tome 1, Paris, Sida.
1980. C. Boyle-Turner
"Paul Sérusier", Ann Arbor, UMI Research Press.
1984. Ader, Picard, Tajan
"Tableaux modernes, dessins, aquarelles, sculptures, estampes provenant de la succession P. Sérusier et de la succession de Mademoiselle Boutaric", vente à Paris, Nouveau Drouot, 19 juin.
1985. C. Boyle-Turner
"Sérusier's Talisman", *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin.
1986. C. Boyle-Turner
"The Prints of the Pont-Aven School", Washington, Smithsonian Institution.
C. Boyle-Turner
"Le Triptyque de Paul Sérusier", *Arts de l'Ouest*, Université de Rennes.
Ph. Dogen
"La peinture en 1905, l'enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques" de Charles Morice, Paris, Lettres Modernes.
1987. D. Delauche
"Solitude de Paul Sérusier", Douarnenez, *ArMen* n° 9.
1988. C. Boyle-Turner
"Paul Sérusier", Lausanne, Edita.
1989. M. Guicheteau
"Paul Sérusier" tome 2, Paris, Graphedis.
M. Le Goffe
"Sur les traces de Paul Sérusier à Châteauneuf-du-Faou", Brest, Ar Gato.
A. Seguin
"Lettres du peintre Armand Seguin à O'Conor", Musée de Pont-Aven.
1990. C. Frèches-Thory et A. Terrasse
"Les Nabis", Paris, Flammarion.

Documents

Lettre de Henry Sérusier à Pierre Lavallée
 Juillet 1891 (Archives Musée de Pont-Aven)



Lettre ouverte de Paul Sérusier, publiée dans "l'Union Agricole et Maritime" (Quimperlé) du 23 août 1891

Huelgoat 19 août

Monsieur le Rédacteur de "l'Union Agricole"

Dans votre numéro du 16, vous publiez une lettre venant de Concarneau, datée du 14 août, signée M.

A l'auteur de cette lettre, tous nos remerciements, veuillez les transmettre. Il était utile d'opposer une parole sérieuse aux farces amusantes peut-être, méchantes un peu, sans conséquences d'ailleurs de MM les peintres de Pont-Aven. Notre art n'a rien de commun avec le leur.

Pourquoi s'occupent-ils tant de nous ?

Au nom de Paul Gauguin et de tous mes camarades, (dits symbolistes) merci au défenseur anonyme, dont je serais heureux de savoir le nom.

Paul Sérusier.

Lettre de Paul Sérusier à Charles Chassé.

Châteauneuf-du-Faou (Finistère, vers 1918).

Monsieur,

C'est avec joie que je reçois votre invitation à éclaircir un point d'histoire de l'art, qui depuis 25 ans, a été dénaturé par l'ignorance des uns et la mauvaise volonté des autres.

C'est en 1888, que je vis pour la première fois Paul Gauguin à Pont-Aven. Il était accompagné de Charles Laval, H. Moret, Emile Bernard et E. de Chamailard. Ce petit groupe vivait à part, il mangeait à part dans la pension Gloanec et ne communiquait en rien avec les autres pensionnaires, élèves des beaux-arts ou de Julian, américains ou anglais. Ce ne fut qu'à la fin de 1888 que j'entrai en conversation avec les impressionnistes.

Cette conversation me découvrit de nouveaux horizons, encore bien nuageux.

Rentré à l'académie Julian, je prêchai la révolte, et un groupe se forma, avec des idées différentes nous avions tous un lien commun : le désir de nous affranchir de l'enseignement officiel; ce furent Maurice Denis, Ibels, Ranson, P. Bonnard, Vuillard et X. Raussel.

En 1889, à l'Exposition Universelle, Gauguin et ses compagnons organisèrent une exposition de leurs œuvres dans un café-restaurant italien, Volpini. Au groupe Gauguin, Emile Bernard, Laval et Moret se joignirent Anquetin, Schuffenecker, etc.

A la fin de 89, je retrouvai Gauguin à Pont-Aven et nous partîmes tous deux au Pouldu, en 1890 nous travaillâmes ensemble au Pouldu, avec un Hollandais, Meyer de Haan.

En 1891, Gauguin partait pour Tahiti.

Trois ans après, Gauguin revenait à Pont-Aven. Je n'y étais pas. Il y rencontra Seguin, Loiseau, etc. puis retourna à Tahiti. L'article de Seguin publié par "l'Occident" est plein d'inexactitudes, puisque volontairement l'auteur a contourné les deux époques, avant et après Tahiti. L'École de Pont-Aven ne fut pas, comme on pourrait le croire, une école consistant en un maître entouré d'élèves, c'était des indépendants qui appartenaient en commun leurs idées personnelles et surtout la haine de l'enseignement officiel. Avant cette époque, Gauguin a été matelot au long-cours, puis courtier à la bourse de Paris. Il peignait en amateur lorsqu'il connut Camille Pissarro qui donna à sa destination une direction définitive. Pissarro eut aussi une grande influence sur Cézanne, ce qui explique certains rapprochements entre Gauguin et Cézanne, qui ne se sont pas connus.

Voilà, brièvement, quelques renseignements sur la question qui vous intéresse. Je serais content de vous voir à Châteauneuf et de développer verbalement ce procès-verbal un peu sec.

Je vais répondre maintenant aux autres questions. Je ne connais pas le tableau de Mme Satre, mais je sais que Gauguin fut en rapport avec M. et Mme Satre. Il a fait le portrait de cette dame, connu sous le titre de *La belle Angèle* et qui fut acquis par Degas.

le portrait de Robertson est bien d'Emile Bernard. Emile Bernard vit encore, mais il a renié tout rapport avec Gauguin.

J'ai visité la collection de M. Fayet, j'ai oublié son adresse. N'importe quel marchand de tableaux, Volland, Bernheim ou Druet vous la donnera, il a de beaux Gauguin.

M. Guy Maynard est à Concarneau, probablement à l'Hôtel des Voyageurs.

le bois sculpté que Mlle Julia possède, si c'est bien celui que j'ai vu, une femme nue, est de Chamailard, Chamailard existe toujours, il habite un manoir situé sur la route de Douarnenez, à Quimper, à 25 km de ce dernier, et dont j'ai oublié le nom.

Si vous voulez bien venir jusqu'à Châteauneuf, je serais heureux de parler avec vous de cette époque et de Gauguin, personnage devenu presque légendaire, et que je connais bien ayant vécu plusieurs années avec lui.

A votre disposition.

P. Sérusier, Châteauneuf-du-Faou.

(Archives Musée de Pont-Aven)

La maison Paul Sérusier



Retenu par la grande beauté de la vallée de l'Aulne qu'il fréquentait depuis 1893 et qui correspondait si bien à sa nature de poète, Paul Sérusier, né en 1864, édifie une demeure à Châteauneuf-du-Faou, en 1905.

Il l'occupait chaque année dès le printemps, s'y attardant le plus possible en automne quand, en 1927, parti faire une visite à sa femme en traitement à l'hôpital de Morlaix, il fut terrassé par une congestion cérébrale. Il mourut dans le même hôpital après deux jours de coma.

Au lieu d'être placé au cimetière de Châteauneuf-du-Faou qui, plus encore que sa maison toute proche, domine l'admirable vallée, l'artiste fut inhumé à Morlaix. C'était un homme hypersensible cherchant l'explication de tout et trouvant une formule définitive dans l'abstrait et le concret. Obsédé par les pénibles démarches qu'il dut faire, dans sa jeunesse, pour transporter à Paris la dépouille de sa mère décédée subitement dans un hôtel de Huelgoat, il répétait : "Je ne comprends pas qu'on fasse voyager les morts". On respecta cette idée. L'esprit, qui seul compte, règne toujours dans les lieux qu'il aimait.

Une simple et solide bâtisse de pierres apparentes comme on en construisait partout en Bretagne, voilà sa demeure. Extérieur impersonnel, bien fait pour protéger l'intense travail créateur du dedans.

En 1808, Goya, retranché du monde, peignait en brun et noir les murs de sa *Quinta del sordo* (maison du sourd), désignée ainsi par le voisinage, quatorze compositions fantastiques ou démoniaques, expressions de rêves torturants.

Un siècle plus tard, Sérusier décore les murs de son entrée et compose spécialement pour son intérieur une suite de toiles. Elles témoignent du panthéisme de l'auteur. La vallée lui donne le diapason d'une gamme de tons confidentiels, lui propose la scène idéale où se matérialisent les personnages des légendes. Tissés dans une couleur riche mais assourdie où vibrent particulièrement quelques rouges, entourés de fleurs et de feuillages décoratifs, ces bacchantes, ces lutins, ces fées semblent apparaître ici, comme par miracle, pour un temps éphémère. Ils charment l'art par leur beauté. Ils provoquent intensément le regret du bonheur perdu.

Mesdemoiselles Gabriel-Claude, belles-sœurs de Sérusier et leur nièce Mademoiselle Boutaric, veillant jalousement dans ce logis où tout est resté, à peu de choses près, tel qu'au départ de l'artiste.

Dès le couloir, la vision d'une frise large d'un mètre, placée à mi-hauteur des parois sur un déroulement de 17 mètres, s'impose. L'impression est celle d'un ordre suprême analogue aux images funéraires égyptiennes, plus riche toutefois. Des répétitions d'animals d'une belle stylisation : ours, lions, tigres, panthères,

coaimans, figurent à la partie supérieure. Un décor géométrique aux tons brun, noir, ocre, jaune, rouge entoure 26 panneaux carrés peints simplement dans une harmonie parfaite de couleurs variées et raffinées. Ils représentent les douze signes du zodiaque, le soleil, et ses planètes, le Christ entre deux anges, une Méditation, enfin d'autres sujets plus ou moins érotiques.

Cet ensemble fut exécuté après 1912, date du mariage de l'artiste.

Nous entrons dans la pièce située près de la porte d'entrée. Sérusier bannissait le terme "salon" qui évoquait sans doute en lui, l'idée d'un endroit où l'on perd son temps en conversations inutiles. Il qualifiait cette pièce de "parloir" mot plus conventuel. Le parloir contient quatre toiles. Le numéro III est daté 1906. Le reste est à peu près de la même époque.

I. Des nymphes, vêtues de blanc, dansent dans une clairière.

II. Dans la carrière de Saint-Gaazec, des korriganes travaillent. L'un pousse un wagonnet.

III. (Inspiré d'une légende allemande). Sur les hauteurs boisées de Huelgoat, les korriganes, assis ou couchés, sont paresseux. Au premier plan, dans un groupe dansant et buvant, on reconnaît sous leurs courtes houppelandes noires ou bonnet peintes : Vuillard, Roussel, Gauguin, Maurice Denis. Le korrigan Sérusier s'éloigne à grands pas, la pioche sur l'épaule : "Je suis le seul à travailler" disait-il.

IV. Les Ondins s'ébattent dans le gouffre de Huelgoat. C'est la meilleure œuvre de la série dans de beaux décors verdâtres, avec d'amusants petits êtres verts, hybrides d'homme et de grenouille.

En quittant le parloir, nous voyons un profil de Sérusier, lithographie dont il n'existe que très peu d'exemplaires, par Odilon Redon, auteur également des portraits de Vuillard et Maurice Denis parmi tant d'autres.

On accède ensuite à une chambre. La cheminée est surmontée d'une de ces images à la fois médiévale et moderne, c'est-à-dire purement sérusérienne. Anne de Bretagne, en robe rouge, reçoit l'hommage de trois chevaliers. L'un offre un pot de margarine, un autre porte l'oriflamme au nom de sa suzeraine.

Une toile carrée, œuvre des dernières années, placée au fond d'une grande alcôve, donne une représentation hiéroglyphique du Christ béni. Il est entouré d'anges traduits par des têtes placées les unes au-dessus des autres. Byzantinisme durci par le cubisme, ainsi pourrait être définie la plastique de cette œuvre parfaitement décorative et d'une valeur spirituelle certaine.

Un paysage aux trois peupliers : *Printemps*, présente le motif très familier que le peintre voyait de son atelier. Ces arbres omis furent abattus après sa mort.

Dans cette pièce, trois manières distinctes sont réunies. Inspiration religieuse : dessin schématisé et appuyé, couleur plus forte et contrastée; tendance au monumental. Inspiration légendaire : dessin plus féminin, couleurs passées; nettement décoratif. Inspiration réaliste : plus libre, plus souple; le dessin moins rigoureux faisant souvent place à la peinture pure, à la seule joie de peindre.

Descendant l'escalier où la large frise du couloir nous accompagne un peu, nous trouvons, à mi-étage, une niche où les lampes à pétrole étaient rangées. Le fond en est décoré de lanternes et de lampions. À côté, un hideux Gargantua, les jambes croisées dans une attitude de Bouddha, mange les saucisses mises en sa gueule par deux femmes de style égyptien.

Cette scène devait donner l'appétit pour se rendre à la salle à manger. Carrée d'ocre jaune, de rouge et de noir, lambrissée de céramique brune avec bande de triangles aux tons noir etivoire, elle a une cheminée pittoresque. Les jambages sont constitués par deux faïences hautes d'un mètre, exécutées par Sérusier. Elles représentent Saint Trémeur et Sainte Triphine en habits ecclésiastiques noirs et blancs. Les murs sont couverts de scènes bachiques en sept tableaux. Elles ont beaucoup de mouvement, les tons sont chauds, l'ensemble est dense, agréable mais l'originalité de l'auteur y apparaît peu.

I. Bacchus arrive des Indes pour apporter, en Égypte, les bienfaits de l'agriculture et de l'élevage. Il est seul à la proue du bateau avec un couple brun et noir de bovins.

II. Sur la rive, des Égyptiens attendent l'atterrissage du Dieu. Fond de ville. Ce tableau fait diptyque avec le précédent.

III. Sur un char attelé de panthères, Bacchus est escorté de bacchantes.

IV. Escorte : une bacchante sur un âne noir, deux autres jouant des cymbales. Nombreux personnages : l'un, à la ressemblance de Sarcey, la partie inférieure est ornée d'une bande de roses disposées décorativement.

V. Scène d'escorte analogue. L'ami Clouard, poète, figure en satyre. Même accompagnement de fleurs qu'au précédent. Les numéros III-IV-V forment triptyque.

VI. Sacrifice du porc, du bœuf, de l'oie. Composition toujours dense. Le bas est maintenant fleuri de digitales. Les numéros I à VI ont été peints de 1909 à 1913.

VII. Bacchantes au repos. Exécuté en 1919. Dessin plus sec, coloris plus personnel. Au fond, deux femmes accroupies rappellent certaines figures maories de Gauguin.

La porte-fenêtre de la salle donne vue sur le jardin et la vallée. Remontons un étage qui est rez-de-chaussée sur une rue en raison de la déclivité du terrain pour voir dix compositions. Groupées dans une chambre supérieure, du vivant de l'artiste, elles sont à présent, dissimulées dans la chambre visitée au début, dans le couloir et l'escalier.

Les compositions appartiennent absolument au domaine si particulier de la rêverie sérusiériste. Sur fond brun clair, les fées au visage gris, aux gestes lents et nobles se livrent à des occupations. Lesquelles ? La moitié des panneaux ne semble rien révéler, le reste nous fait assister à des merveilleuses métamorphoses.

I. Une fée cueille des fleurs.

II. Elle présente la fleur à une compagne qui, soufflant dessus, la transforme en papillon. Une troisième regarde avec un geste de ravissement.

III. Sur la main d'une fée, volent des papillons. Les touchant de sa baguette, une deuxième les change en oiseaux.

IV. La fée bat la mesure et, sur sa main, l'oiseau se met à chanter. Une autre fée écoute.

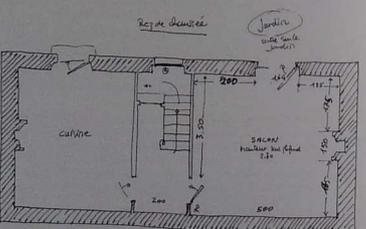
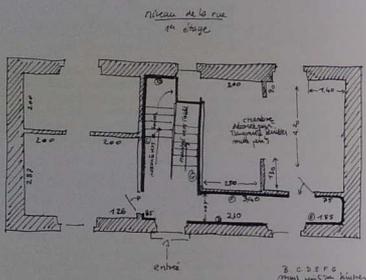
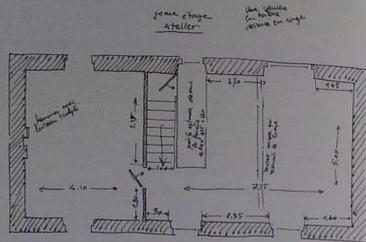
V. La fée a une souple brindille. Quatre oiseaux s'y tiennent et chantent. Une fée jouant d'une mince trompette, accompagne.

Montant à l'atelier, nous trouvons à mi-étage, une petite niche pareille à celle des lampes. Les heures y sont peintes. Les décorations permanentes sont inopportunes dans un atelier d'artiste, l'autre naturellement garni par les travaux en cours d'exécution, les esquisses ou les dessins piqués au mur. Depuis sa mort, on a placé ici une frise intitulée par Sérusier... *Anges jouant avec des balles d'or dans l'or du matin*, à la manière des panneaux de fées. On voit encore une grande toile : *Femmes de Châteauneuf tressant des guirlandes pour la Fête Dieu*. Dans un décor d'arbres avec la vallée pour fond, elles portent le costume régional ancien aux tabliers bleu, mauve, rouge, le rouge de Sérusier brillant doucement parmi les autres teintes. Mais en somme, ce n'est qu'un thème, une composition qui n'a inspiré ni grande idée, ni joie profonde.

Par contraste, combien est émouvante et belle l'œuvre ultime de l'artiste, sur fond vert olive foncé : poire émeraude, poires vert olive clair, écuelle bleu turquoise, nappe d'un bleu clair et froid. Symphonie en vert et bleu : toutes les couleurs de la vallée inspiratrice.

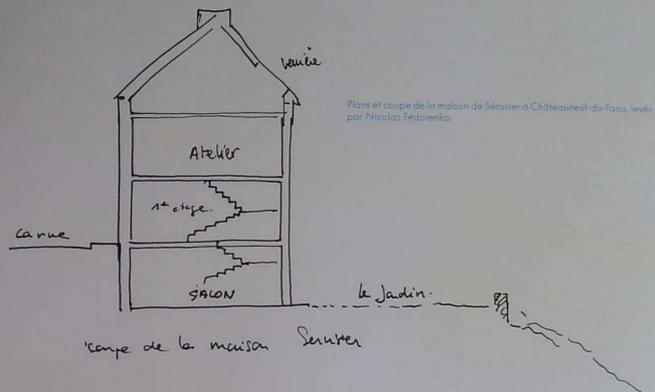
Fernand Dauchot.

1956 - texte inédit.

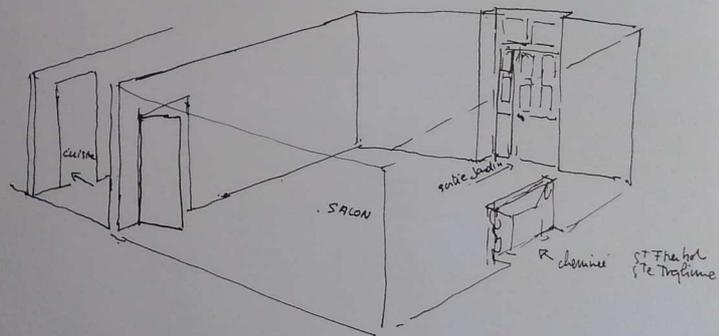


2) Niveau des bancs en bois au pied de l'escalier

pour les fées et les papillons



Plans et coupe de la maison de Sérusier à Châteauneuf-du-Faou, levés par Nicolas Pédroletta.



le salon depuis la porte d'entrée

Remerciements

Que toutes les personnes qui ont permis par leur généreux concours la réalisation de cette exposition trouvent ici l'expression de notre gratitude : Mr et Mrs Arthur G. Altschul, New-York; Mme Marie-Amélie Anquetil, Conservateur du Musée du Prieuré, Saint-Germain-en-Laye; Mme Françoise Cachin, Directeur du Musée d'Orsay, Paris; M. André Cariou, Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Quimper; D^r et Mme Gustave Christien; M. et Mme Serge Clin; M. Henry-Claude Cousseau, Conservateur en chef du Musée des Beaux-Arts de Nantes; M. Dominique Denis et Mlle Claire Denis; M. Nicolas Fédorenko; M. Oscar Ghez, Président-Fondateur du Musée du Petit Palais, Genève; Mme Marie Guégan; D^r et Mme René Guyot; M. Roger Helwaser; M. Guy Houssier; M. Didier Imbert; M. Samuel Josefowitz, Suisse; Mr et Mrs Alexander M. Laughlin, New-York; Mme Denise Le Bihan; M. René Le Bihan, Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Brest; M. et Mme Yves-Marie Le Glouannec; M. Yves Le Huche; M. et Mme Ch. G. Le Paul; M. et Mme Daniel Lomenech; Mme Monique Morvan; Mr Travers Newton, Williamstown; Groupe Ouest-France, Rennes; D^r Jules Paessant; M. Hervé Péron; M. Gabriel Poncet; M. Patrick Ramade, Conservateur au Musée des Beaux-Arts de Rennes; M^e Yves Thierry; Mme Catherine Wassmer; Mmes S. Yvinec et M. J. Yvinec.

La Société de Peinture de Pont-Aven remercie particulièrement le Crédit Mutuel de Bretagne pour son action de mécénat en faveur du Musée de Pont-Aven ainsi que les donateurs suivants : Carnaud Metal Box, Concarneau; Fondation Lutèce, New-York.

Réalisation

Organisation de l'exposition et rédaction du catalogue : Catherine Puget et Caroline Boyle-Turner. Conception graphique du catalogue et de l'affiche : Alain Le Quernec. Photocomposition : Jean Martin, Landrévarzec. Impression : Bargain Imprimeur, Quimper. Crédits photographiques : Atelier 21 : n^{os} 7, 18, 30, 32, 35, 38, 43, 44, 53, 54; J. Bocoyran : n^o 42; Bolling Chen : n^o 15; Gernot n^o 8; Ph. Guérin : n^o 52; G. Hersant : n^{os} 11, 12, 13, 14, 16, 23, 24, 34, 48, 50, 51, 55, 56, 57, 59, 62; Imago : n^{os} 17, 26, 27, 61; P. Jean, M.B.A. Nantes : n^o 46; A. Le Cloarec : n^{os} 31, 33, 39, 49 et p. 90; Musée du Petit Palais, Genève : p. 17 et n^o 28; Musée des Beaux-Arts de Quimper : n^{os} 20, 25, 58; Musée départemental du Prieuré, Saint-Germain-en-Laye : n^o 21; Nathan Rabín : n^o 5; Réunion des Musées Nationaux : p. 6, p. 17 et n^o 22.

