MUSÉE DE PONT-AVEN

Guide du musée

Rez-de-chaussée

Bonjour et Bienvenue

Une brève histoire de l'Hôtel Julia

Vous le savez peut-être mais ce lieu qui vous accueille était autrefois l'annexe d'un hôtel, l'Hôtel Julia... Ainsi, vous voici tel le voyageur, l'artiste, qui arrivait dans notre ville avide de nouveaux paysages et de nouvelles couleurs...

Et nous espérons vous faire ressentir ici les vibrations particulières nées de leurs œuvres, si profondément inscrites dans l'environnement de Pont-Aven.

Nous attirons votre attention sur le fait que certaines oeuvres ne peuvent être exposées en permanence pour des raisons de conservation ou de prêts à d'autres musées.

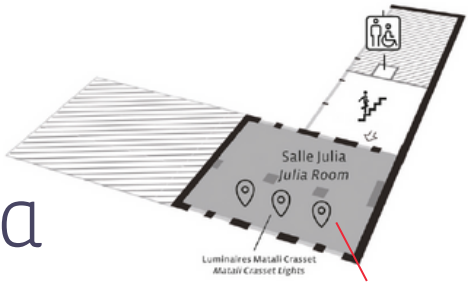
Pour commencer la visite, empruntez l'escalier ou l'ascenseur qui vous mènera au premier étage et à la salle Julia, qui fut autrefois la salle à manger de l'hôtel.

1er étage

La salle Julia

1er étage

La salle Julia



Voici donc l'endroit où se prenaient les repas à l'Hôtel Julia ; cette salle a gardé son cachet d'origine mais n'est pas toujours accessible car elle accueille des événements ponctuels.

Nous vous parlons d'hôtel, mais vous êtes bien ici dans une annexe : elle était d'ailleurs plus moderne et fonctionnelle que l'hôtel lui-même, devenu trop petit. Il était situé sur l'ancienne place du Marché, actuelle place Julia. Lorsque l'annexe fut achevée en 1881, elle semblait, avec son armature d'acier, avoir la modernité d'un gratte-ciel de Chicago.

Elle bénéficiait de tous les raffinements de la fin du XIXème siècle : mobilier confortable, électricité, eau glacée... L'atmosphère de cette salle à manger rappelle la chaleur d'une bonne maison où tout était fait pour le bien-être des pensionnaires... à l'image de sa très entreprenante propriétaire, Julia Guillou.
Mademoiselle Julia est une figure de Pont-Aven qui hébergea bon nombre d'artistes ; son effigie en bronze se trouve sur la place qui porte maintenant son nom.

Photo de Julia Guilliou, propriétaire de l'Hôtel Julia. (Actuel Musée de Pont-Aven)

1er étage

LE 1% ARTISTIQUE

Dans la cadre du chantier de rénovation du musée en 2014, la designer française Matali Crasset a été sélectionnée par le Musée de Pont-Aven pour concevoir, dans le cadre du 1 % artistique, les 3 lustres qui ornent la salle Julia.
La création de Matali Crasset, artiste française de renommée internationale, s'inscrit intimement dans l'histoire du lieu et dans le respect du nouveau musée dessiné par les architectes. Conçus à contre-pied du lustre traditionnel, les luminaires de la designer prennent la forme de coupoles qui renferment des sous-espaces intérieurs. Une fois projetés par la lumière sur le sol, ceux-ci génèrent des cercles chromatiques. Les lustres représentent un des principes de l'école de Pont-Aven, le synthétisme, qui prône un retour à l'essentiel de la forme. Le travail de Matali Crasset et celui des peintres partagent ainsi géométrisation des formes, cloisonnement des plans, et élimination des détails pour ne garder que l'essentiel.

Pas de fioritures et d'ornements superflus : ici la structure de la coupole tend à se faire oublier et devient source de lumière en elle-même. Les lustres, de 120 cm de diamètre, sont complétés par des tapis en laine tissés main, disposés au sol, directement inspirés de la palette des peintres exposés dans les collections du musée. La designer a développé le parallèle avec l'histoire de l'école jusqu'à faire référence, dans sa création, à l'audace de Julia Guillou qui avait, à l'époque des peintres, doté son hôtel de larges et lumineuses verrières d'ateliers d'artistes.

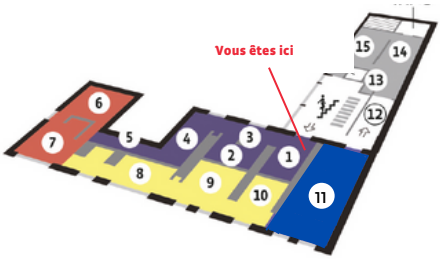
Montons au 3ème étage pour découvrir les oeuvres de la collection permanente. Le deuxième étage est dévolu aux expositions temporaires

3ème étage

Collection permanente du musée

3ème étage - Salle 1

Pont-Aven du paysage à l'œuvre



Les artistes ne viennent pas à Pont-Aven uniquement pour le confort de ses pensions… Il y a dans cette partie de la Bretagne bien autre chose… Même si la région est peu représentée en peinture jusqu'aux années 1830, on trouve très tôt mention du joli village de Pont-Aven, de sa vallée romantique, et de l'intérêt qu'ils représentent pour les artistes. Jacques Cambry, par exemple, dès la fin du XVIIIème siècle, écrit dans son **Voyage dans le Finistère** que *« les environs de Pont-Aven, la ville surtout, offriraient cent bizarreries au dessinateur qui voudrait y faire des études. »* Puis Thomas Trollope, le voyageur anglais, découvre à son tour les lieux en 1837 et évoque la majesté d'une nature vierge mêlée d'influences druidiques et religieuses, si propices aux peintres.

Pourtant, beaucoup de villages bretons sont tout aussi pittoresques ; mais il règne à Pont-Aven une animation permanente avec le port comme trait d'union entre le monde de la campagne et celui de la mer ; ceci explique peut-être l'attractivité du lieu…

De plus, l'arrivée du chemin de fer à Quimperlé en 1863 permet aux Parisiens de rallier ensuite facilement la vallée : quelques heures de voyage pour un autre monde, une autre culture, des costumes et des traditions authentiques.

Et puis, si l'on veut revenir à cette histoire de pensions, les peintres s'arrêtent aussi à Pont-Aven tout simplement parce qu'ils peuvent être hébergés, contrairement à d'autres bourgs dépourvus d'auberges…

3ème étage - Salle 1

Des lieux emblématiques

Certains sites de Pont-Aven deviennent des icônes incontournables, tant ils ont représenté des sujets de prédilection pour les peintres... C'est le cas de la chapelle Notre-Dame de Trémalo que l'on gagne en passant par le bois d'Amour, un autre haut lieu d'inspiration des peintres. Le bois longe l'Aven et la promenade en bordure de rivière plantée d'arbres est devenue un véritable motif pour les artistes. On la voit sur le tableau de 1883 de Marie Luplau intitulé **Le Bois d'Amour à Pont-Aven**. Marie Luplau est danoise, c'est une féministe engagée qui faisait partie de la colonie scandinave du village. C'est d'ailleurs le plus ancien tableau d'une femme artiste au Musée de Pont-Aven. Il était courant pour les peintres étrangers de se former dans les ateliers parisiens puis de chercher l'été des lieux pour continuer à travailler : la Bretagne en faisait partie.

Son tableau est dans une veine réaliste, à la manière de Jules-Bastien Lepage : relativement sombre, il porte une attention particulière aux nuances des feuillages et aux contrastes de lumière. Marie Luplau aimait peindre d'après nature : à partir de croquis pris sur le vif, elle achevait son œuvre en atelier.

Dans le centre de Pont-Aven, on trouve aussi quelques lieux symboliques : la place triangulaire qui s'ouvre au pied de ce musée et accueillait le marché et, bien sûr, le port, représenté ici sur deux tableaux. Cette œuvre anonyme de facture réaliste des années 1880 témoigne de l'activité de cabotage. Gaston Roullet, peintre officiel de la Marine et voyageur au long cours, signe le tableau, **Le Port de Pont-Aven.**

3ème étage - Salle 1

Les précurseurs

Les précurseurs, les découvreurs de Pont-Aven pour ainsi dire, sont américains. Henry Bacon, un jeune peintre qui visite la Bretagne en 1864, est séduit par la beauté du lieu et ne tarde pas à en faire part à Robert Wylie et Charles Way, deux compatriotes artistes qui s'y rendent à leur tour.

Il est vrai que cet étrange paysage de chaos quasi montagneux à proximité de la mer, prolongé d'une belle vallée boisée a de quoi fasciner. Et ce port fluvial qui vit au rythme des marées…

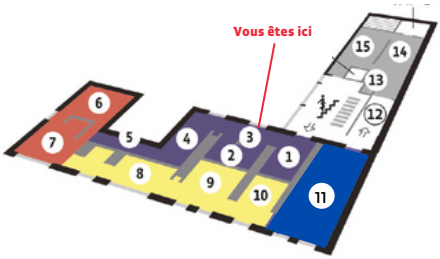
Il faut aussi parler à l'époque d'un engouement plus général pour la Bretagne : pour certains, les traditions dites "celtiques" semblent soudain avoir plus de cachet que les vieux mondes grecs et romains, malgré les fouilles importantes menées à l'époque. On y cherche l'authenticité qui paraît sur le point d'être perdue face aux bouleversements dus à la révolution industrielle.

Les peintres sont attirés par la Cornouaille autant pour ses côtes rocheuses et ses mégalithes que pour ses pardons et ses costumes populaires. L'été 1866 est la véritable date de naissance de la colonie artistique de Pont-Aven : une douzaine de peintres, parmi lesquels sept Américains, deux Anglais et deux Français prennent leurs quartiers à Pont-Aven.

Robert Wylie décide de rester au-delà de l'été : il s'y établit à l'année et devient la figure centrale de la colonie américaine. La renommée de Pont-Aven s'étend rapidement aux ateliers parisiens, et les scènes de genre exécutées dans le village connaissent leurs premiers succès. Dans cet espace, un autoportrait de Robert Wylie réalisé après 1870, le montre vers la fin de sa vie. Il décède prématurément à 38 ans, en 1878 ; mais il aura eu le temps d'initier un mouvement incroyable vers Pont-Aven dont l'écho se propage jusqu'à Philadelphie aux États-Unis. À l'été 1875, on compte entre quarante et cinquante artistes résidant dans le village. On parle d'un véritable atelier de peinture en plein air. Il faudra attendre 1888 et Paul Gauguin pour qu'une recherche picturale se développe, mais nous n'en sommes pas encore là.

3ème étage - Salle 2

Auberge et pensions des artistes



Cette affluence de peintres n'a pas que pour conséquences les échanges artistiques et culturels… Elle représente aussi un atout économique pour les habitants, car il faut loger et nourrir tout ce monde. Ils ont tôt fait de le comprendre en louant chambres et greniers en guise d' ateliers… N'hésitez pas à porter attention aux châssis vitrés de ces ateliers lors de votre promenade dans Pont-Aven.

Côté hôtellerie, il existe déjà, dès le milieu des années 1860, trois établissements dans la ville. Avant de prendre leurs quartiers à l'Hôtel Julia, Robert Wylie et ses amis s'installent à l'Hôtel des Voyageurs, le plus important, et le plus coûteux aussi. Il y a également l'Hôtel du Lion d'Or, un peu moins cher, et la Pension Gloanec, la plus modeste, que certains ont qualifié de « *vraie maison de bohème* »… Julia Guillou est employée à l'Hôtel des Voyageurs à partir de 1870 ; elle devient très proche de Wylie qui est d'ailleurs enterré à Pont-Aven dans son caveau familial.

Elle rachète l'hôtel en 1878 pour lui donner le nom d'Hôtel Julia, puis fait construire cette annexe en 1881. Ainsi l'employée est devenue propriétaire… et femme d'affaires! La modernité et l'esprit d'entreprise de cette fille de meunier sont exceptionnels.

Elle met à la disposition de ses clients des calèches pour se rendre à la mer, elle vend des billets pour accéder au bois d'Amour, des cours de peinture sont donnés à l'hôtel par Franck Penfold. Au cours de votre parcours, vous remarquerez d'ailleurs les verrières d'ateliers restaurées et encore visibles dans le musée. Ici, comme dans les autres auberges, les murs se couvrent d'œuvres laissées en hommage, dont certaines signées de noms qui ont marqué leur époque.

Sa générosité et son ouverture au monde des artistes sont légendaires : chez elle, on y fait crédit… L'ambiance y est très festive et très fertile sur un plan artistique. Au centre de cet espace, un dispositif sonore vous présente les pages de son livre d'or illustrées par des artistes, notamment Paul Gauguin, O'Conor et Seguin. Le paysage balnéaire de Van den Anker et Quignon était l'enseigne de la Pension Gloanec : pour indiquer qu'on y recevait des artistes, ce grand format était visible au-dessus de la porte d'entrée, protégé par un auvent.

On y lisait l'inscription, disparue aujourd'hui, « *Tribu Gloanec à Port-Manech* ». Nous découvrons ici une vision idéalisée de la profession de peintre, où se mêlent travail et détente : chevalets pliants et parasols, mais aussi nappe de pique-nique et pose lascive des convives. Fernand Quignon est reconnu pour son travail sur les ambiances lumineuses ; il est d'ailleurs surprenant de voir sur ce panneau les ombres projetées dans différentes directions. Avec Otto Hagborg, nous avons de véritables scènes de la vie quotidienne, comme prises sur le vif, à l'image de **La Menuiserie à Pont-Aven** de 1888.

3ème étage - Salle 2

Les objets en vitrine

Le buste en faïence par Louis-Henri Nicot, sculpteur breton, représente Janedik Cueff. Les époux Cueff, bardes et chanteurs, ont interprété à plusieurs reprises le répertoire de Théodore Botrel, auteur de la célèbre chanson la "Paimpolaise". Le peintre Émile Bernard, dont nous découvrirons bientôt le parcours à Pont-Aven, a d'ailleurs réalisé le portrait de Janedik Cueff, qui fut l'une des dernières Pontavenistes à porter la coiffe.

3ème étage - Salle 4

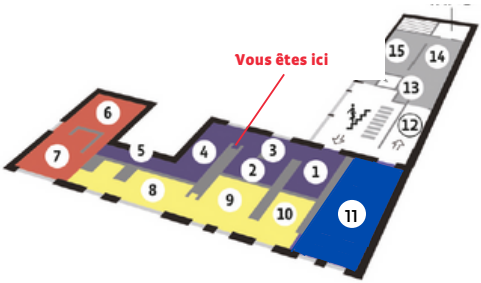
Les rapports avec la population de Pont-Aven

L'accueil de la population de Pont-Aven est d'emblée sympathique pour les artistes. Ils s'intègrent naturellement, portent le béret, la vareuse, le tricot rayé des marins, et louent l'élégance des femmes dans leurs costumes traditionnels. Il est vrai que les Pontavenistes sont aussi francophones, ils ne parlent pas que le breton.

Cela facilite les échanges et les collaborations : ils acceptent volontiers de poser comme modèles pour des tarifs sans commune mesure avec ceux de Paris, ou même gracieusement. Par ailleurs, il y a aussi eu des commandes de portraits par les familles bretonnes. Ainsi, **le portrait de Marie-Anne Herlédan** peint, vers 1885 par Van den Anker, est une commande du fils du modèle ; on y sent l'influence de la peinture hollandaise dans la mise en lumière du visage et des mains.

Hermanus- Franciscus Van der Anker, *Portrait de Marie-Anne Herlédan*, 1885.

3ème étage - Salle 4



Les éléments peints des pensions et des ateliers

Les lambris et panneaux peints des ateliers et des auberges de Pont-Aven ne sont souvent connus aujourd'hui que par des descriptions écrites. La porte d'atelier en triptyque, œuvre anonyme, représente de haut en bas, **Le Ramassage du Goémon, L'Aven et Le Port de Pont-Aven vu du quai** ; elle est datée vers 1890-1895.

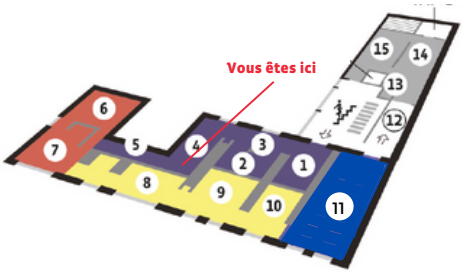
Avec son esthétique en petites touches de lumière, cette œuvre est d'inspiration impressionniste. Elle a été retrouvée dans un atelier loué aux artistes sur les flancs de Keramperchec.

À proximité, le panneau où l'on trouve la signature d'Arthur Dow, un artiste américain japonisant devenu conservateur du musée des Beaux-Arts de Boston, montre l'esquisse d'un visage féminin, un calvaire et une inscription manuscrite.

C'est à la Pension Gloanec qu'aimait séjourner Gauguin.
Gauguin...Il est donc temps de nous rapprocher de celui qui, à partir de 1886, a écrit une nouvelle page incontournable de l'histoire artistique de Pont-Aven.

3ème étage - Salle 5

Le parcours de Gauguin jusqu'à Pont-Aven



Quelle voie a suivi Paul Gauguin avant d'arriver à Pont-Aven ?

Né à Paris en 1848, petit-fils de Flora Tristan, il s'engage très jeune dans la marine, avant de devenir courtier en bourse. Il découvre la peinture au contact de son tuteur, Gustave Arosa, un collectionneur et ami des peintres. À cette période de sa vie, ses revenus lui permettent de commencer lui aussi une collection, principalement d'œuvres impressionnistes. Il se met à son tour à peindre avec passion sous l'égide de celui qui deviendra son maître, Camille Pissarro. Autodidacte, il peint d'abord pendant ses loisirs et fréquente l'académie privée Colarossi à Paris. Il expose pour la première fois au Salon de 1876 et décide à la fin de cette même année de se consacrer pleinement à son art.

Mais ses toiles, qui restent dans une veine impressionniste, ne se vendent guère et il reprend quelques emplois dans le secteur bancaire. Suite au krach boursier de 1882, il est congédié et sa situation financière se dégrade tant qu'il devient colleur d'affiches la nuit, gare du Nord, à Paris... C'est probablement par le biais de Fernand Quignon et de Claude-Emile Schuffenecker qu'il entend parler de la communauté artistique de Pont-Aven et de la Pension Gloanec, où l'on peut vivre à crédit en attendant des jours meilleurs. Il est vrai que les contraintes matérielles participent largement à son exode... mais il sent aussi que son inspiration s'essouffle. En 1886, à 38 ans, il se réfugie pour la première fois dans le village breton.

Il est plus âgé que les autres et devient vite un personnage central. Il se détourne de l'impressionnisme et ses théories très personnelles révolutionnent une colonie d'artistes jusqu'alors marqués par l'académisme.

Parfois moqué, mais souvent admiré, il se radicalise peu à peu dans sa démarche qui touche aussi bien la peinture, que la gravure, la sculpture ou la céramique. Au cours de son deuxième séjour à Pont-Aven en 1888, c'est la rencontre capitale avec Émile Bernard et le début d'une recherche qui ouvre une nouvelle voie pour la peinture moderne : une esthétique est inventée qui prendra le nom de synthétisme. C'est à Pont- Aven que Paul Gauguin trouve de quoi renouveler son art et modifier son positionnement créatif.

Il écrit à Schuffenecker : *"Près de la mer, je vis là comme un paysan sous le nom de sauvage... J'aime la Bretagne. J'y trouve le sauvage, le primitif. Quand mes sabots résonnent sur le sol de granit, j'entends le ton sourd, mat et puissant que je cherche en peinture".*

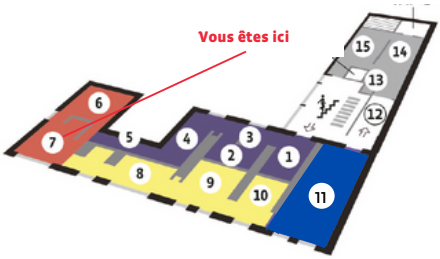
Lors de l'exposition universelle de 1889 à Paris, il présente au café Volpini, sous l'égide du « Groupe impressionniste et synthétiste », une série de zincographies conservées par le musée. Il reviendra à Pont-Aven de 1889 à 1890, puis en 1894, avant de quitter définitivement la France pour l'Océanie où il a déjà effectué plusieurs séjours.

Étant donné la fragilité de ces zincographies, ces oeuvres sont susceptibles d'être en réserves.

La Salle 6 est un cabinet thématique présentant notamment des estampes de notre collection. L'exposition présente dans cette salle varie plusieurs fois dans l'année.

3ème étage - Salle 7

La leçon au bois d'Amour



Ce que les historiens d'art appellent « *La leçon au bois d'Amour* » est donnée en 1888 par Paul Gauguin à Paul Sérusier. Lorsque les deux hommes se rencontrent pour la première fois, Sérusier montre à Gauguin une toile où il s'est appliqué à rendre les nuances de roux des fougères à l'automne. Gauguin qui vient de découvrir la force de la couleur pure, lui demande alors pourquoi il ne s'est pas contenté de les peindre en vermillon et il l'emmène au bord de l'Aven pour lui expliquer ses théories directement sur le motif. Le 6 octobre 1888, sur le chemin qui longe la rivière dans le bois d'Amour, Sérusier peint sous la dictée de Gauguin un paysage où il est invité à représenter ce qu'il voit, non pas à l'exactitude, mais par son propre ressenti. Ainsi, les arbres prennent un jaune éclatant, les ombres un outremer profond, les feuilles sont rouges... Voici l'essence du synthétisme, une peinture aux couleurs pures posées en aplat, renforçant la simplification en deux dimensions.

La même année, Gauguin a d'ailleurs écrit dans une lettre à Schuffenecker : "*Un conseil, ne copiez pas trop d'après nature, l'art est une abstraction, tirez-la de la nature en rêvant devant, et pensez plus à la création qu'au résultat.*"

Sérusier repart à Paris avec son petit tableau sur panneau de bois. Pour certains de ses condisciples de l'Académie Julian où il étudie, c'est une révélation. Maurice Denis, Pierre Bonnard, Henri Gabriel Ibels et Paul Ranson, avec qui il formera plus tard le groupe des Nabis, sont impressionnés par ce paysage reformulé synthétiquement. Le tableau sera par la suite nommé Le Talisman. Il fait aujourd'hui parti des chefs-d'œuvre du Musée d'Orsay à Paris. Un dispositif interactif permet d'explorer davantage cette œuvre très symbolique qui a directement inspiré les couleurs des cimaises de ce musée.

Paul Sérusier, *Le Talisman,* 1888. (collection du Musée d'Orsay)

3ème étage - Salle 7

Peut-on parler d'une école de Pont-Aven

A partir de 1888, il se passe quelque chose de différent autour de la figure de Gauguin. Dès 1886 d'ailleurs, il se vante dans une lettre à sa femme de faire la pluie et le beau temps à Pont-Aven, il n'y a « *pas un artiste pour résister à mes convictions…* », écrit-il. Il heurte de front les académistes, se tourne vers les peintres en recherche d'innovation et se pose comme mentor auprès de jeunes comme Paul Sérusier ou Émile Bernard…

Nous ne sommes pourtant pas véritablement dans la configuration d'un maître entouré de ses élèves : il s'agit plutôt d'un groupe d'artistes qui, autour de Gauguin, se nourrissent les uns des autres, mettent en commun des idées et des théories en marge de l'enseignement officiel et académique.

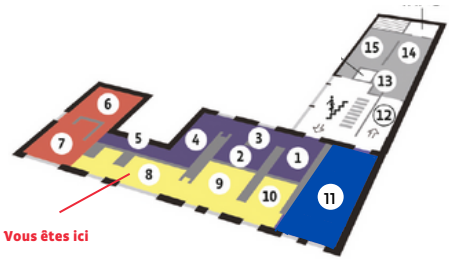
L'appellation "école de Pont-Aven" a finalement été décernée a posteriori pour décrire ce groupe d'une vingtaine de peintres que Gauguin, dans ce bourg breton, va influencer durablement durant cette période de 1888 à 1898. Parmi eux, Charles Filiger, Meijer de Haan, Claude-Émile Schuffenecker, Armand Seguin, Wladyslaw Slewinski,

Une certaine esthétique se dégage de leurs collaborations mais ce sont des peintres d'horizons très différents et de nationalités diverses, qui n'ont pas toujours poursuivi la voie du synthétisme de Gauguin : certains resteront dans la veine impressionniste, d'autres retourneront au classicisme.

Mais tous, auront acquis à Pont-Aven, selon les mots de Gauguin, « *…le droit de tout oser* » et posé quelques jalons essentiels de la peinture moderne.

3ème étage - Salle 7

Paul Sérusier



Arrêtons-nous sur Paul Sérusier que nous avons déjà croisé à l'occasion du Talisman. Le tableau **Les Porcelets,** réalisé en 1889, répond à l'esthétique de l'École de Pont- Aven. Le motif est traité en aplat, le trait simple, et la construction du tableau se fait à partir de deux zones de couleurs franches qui s'opposent : couleurs chaudes et couleurs froides.

On est bien dans le domaine de la sensation plus que de la représentation. Il faut aussi noter le cadrage audacieux : le haut du corps de la femme est tronqué. Cette liberté de compositions inédite à l'époque se retrouve aussi chez Gauguin.

Intérieur à Pont-Aven de Sérusier est un tableau qui date de 1888 : peut-être représente-t-il la Pension Gloanec, rien n'est sûr, mais toujours est-il que Sérusier arrive bien à Pont-Aven en 1888 et qu'il peint cette œuvre assez académique avant sa rencontre avec Gauguin. Une troisième œuvre de Sérusier nous montre l'évolution d'un peintre de Pont-Aven à partir du moment où les liens entre le groupe se sont relâchés. Après la révélation du **Talisman** et sa participation au mouvement des Nabis, sa palette change dans les années 1890 : il n'utilise plus de couleurs pures mais les rompt avec du gris. On le voit sur cette **Petite Bretonne** assise de 1895. Il s'agirait de Marie Francisaille. Sérusier est alors installé à Châteaunef-du-Faou et puise son inspiration parmi les habitants.

En 1921, il publie un ABC de la peinture, somme de ses expérimentations, où il développe une théorie des formes et des courbes simples, ainsi qu'une méthode de recherche des couleurs sourdes.

3ème étage - Salle 7

Émile Bernard

On ne peut parler d'Émile Bernard sans évoquer cette rencontre capitale à la fois pour Paul Gauguin et pour Pont-Aven. En 1886, le jeune Émile, qui n'a alors que 18 ans, entreprend un tour de Bretagne à pied. Il passe par Concarneau où il rencontre Claude-Émile Schuffenecker qui l'incite à aller voir Gauguin à Pont-Aven.
L'accueil est plutôt tiède, Gauguin ignore plus ou moins Bernard, peut-être parce que ce dernier est un artiste peu confirmé, qui est encore proche des impressionnistes, alors que Gauguin s'en détourne peu à peu. C'est une sorte de premier rendez-vous manqué, mais qui va permettre à Bernard de découvrir Pont-Aven en pleine expansion sur le plan artistique et le pousser vers une recherche personnelle qui l'éloigne des influences impressionnistes.

De retour à Paris, il se rapproche de Van Gogh et surtout de Louis Anquetin avec qui il développe en 1887 une esthétique baptisée «cloisonnisme » : des formes simples juxtaposées en aplats, cernées de contours sombres à la manière des vitraux, une peinture où la restitution de la profondeur n'est plus une priorité.

Ces cernes ont leur importance, elles se retrouvent de manière significative dans le synthétisme. Après l'exploration de cette nouvelle voie, Émile Bernard peut enfin véritablement échanger avec Gauguin lorsqu'il retourne à Pont-Aven en 1888.

Bretonnes dans la prairie (conservé au Musée d'Orsay), fruit de leurs avancées théoriques communes, pousse Gauguin à s'exercer à son tour avec **La Vision du sermon** (conservé à Édimbourg) . Et, à l'automne, c'est la leçon au bois d'Amour... Le synthétisme est bel et bien né cette année-là.

3ème étage - Salle 8

Céramiques et Cercle chromatique

Puisque nous évoquons la couleur, je vous propose d'observer un cercle chromatique… Celui-ci est de Paul Sérusier et on imagine sans peine qu'il ait pu servir de base à ses recherches pour l'ABC de la peinture, en 1921… ou à ses recherches artistiques tout court !

On voit qu'il place le gris au centre de ce cercle qui date de l'époque de son installation à Châteauneuf-du-Faou : il avait alors expliqué que l'utilisation des gris variés dans une peinture crée des sentiments d'harmonie et de paix.

Il croyait aussi que les couleurs chaudes et froides ne devaient jamais être mélangées, songeons aux **Porcelets** que nous avons vus précédemment. Car selon lui, les pigments contiennent toujours des impuretés : les couleurs s'annulent mutuellement lors du mélange, ne laissant alors qu'une impression de saleté.

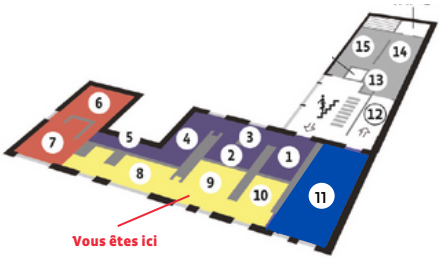
Ernest Chaplet, céramiste et auteur des tirelires et pichets que nous voyons aussi dans cette vitrine, est une autre rencontre de Gauguin : ils collaborent ensemble à la réalisation de plusieurs pièces.

Celles-ci sont antérieures à leur rencontre mais on note le motif floral japonisant. Eh oui, le japonisme ! Une autre des facettes du synthétisme qu'il nous reste à aborder. L'art japonais est très en vogue en Europe à la fin du XIXème siècle et ses codes basés sur l'épure du trait et les couleurs en aplat ne sont pas sans rappeler quelques théories synthétistes.

Mais avant de glisser vers le pays du Soleil levant, il faut évoquer un autre aspect de ceux qui ont fait l'école de Pont-Aven: la quête spirituelle.

3ème étage - Salle 9

La quête spirituelle



Gauguin l'a dit : « *...pensez plus à la création qu'au résultat. C'est le seul moyen de monter vers Dieu en faisant comme notre divin Maître, créer.* » Il y avait probablement en lui l'idée de peindre comme acte pour se rapprocher de Dieu. Le thème religieux est très présent chez les peintres de Pont-Aven. Gauguin lui-même n'a pas hésité à se représenter en Christ sur certaines de ses toiles. Maurice Denis qui était membre du Tiers ordre dominicain, a d'ailleurs acheté **L'Autoportrait au Christ jaune** (conservé au Musée d'Orsay) de Gauguin en 1903... Mais chez Denis, la vision du sacré est plus ancrée dans le quotidien. En revanche, chez Émile Bernard, l'iconographie religieuse classique est une base thématique, nous avons des Vierges à l'enfant, des Nativités...

Paul Sérusier, lui, touche au Mystère, avec des recherches autour du «nombre d'or» et de formules mathématiques dictant les bonnes proportions à employer dans les œuvres religieuses.

Une certaine épure symétrique est parfaitement sensible dans sa **Vierge à l'enfant** exposée ici.

Il semblerait donc qu'on puisse parler de tempérament mystique chez les peintres de Pont-Aven ; un tempérament qui s'inscrit d'ailleurs dans un courant plus large de mysticisme qui traverse le monde à la fin du XIXème siècle. On comprend combien la Bretagne a pu représenter un fort pôle d'attraction, avec ses calvaires, ses chapelles, ses monuments mégalithiques qui évoquent des croyances plus anciennes.

3ème étage - Salle9

Mysticisme, symbolisme ou syncrétisme ?

Plusieurs choses semblent mêlées dans la religiosité bretonne, mais je crois qu'on peut en dire tout autant de la spiritualité de ces peintres... Le mysticisme qui s'exprime dans leurs œuvres s'appuie sur une approche syncrétique, c'est à dire qu'ils mélangent plusieurs influences, pas toutes issues du christianisme.

L'approche est aussi symboliste, car l'œuvre ne s'adresse pas au regard de l'homme mais d'abord à son esprit. Le symbolisme est né en littérature, notamment avec Charles Baudelaire, et représente un socle philosophique sur lequel s'est construit le cloisonnisme, puis le synthétisme. En 1886, dans le Manifeste du symbolisme, le critique Jean Moréas caractérise ce dernier par l'attribution d'une forme sensible à l'idée, autrement dit : rendre visible l'invisible.

On peut dire que le synthétisme est la forme qu'a prise le symbolisme à Pont-Aven. Mais voici beaucoup de « ismes » et peut-être est-il temps de plonger véritablement dans les principes fondateurs qui définissent l'école de Pont-Aven, puisque nous l'avons surtout abordé jusqu'ici par fragments...

Dans l'espace suivant, un film raconte le dialogue entre Émile Bernard et Paul Gauguin et retrace la naissance du synthétisme à travers ses œuvres fondatrices.

Après le film, poursuivez le parcours.

3ème étage - Salle 11

Techniques et théories de l'école de Pont-Aven

Comme nous l'avons vu, Paul Gauguin, en arrivant à Pont-Aven, est en rupture avec l'impressionnisme lequel, malgré sa modernité, lui semble encore trop ancré dans la tradition. La peinture du monde réel ne lui paraît plus être une voie pour l'artiste, l'art doit être une abstraction. En 1888, une révolution a lieu lorsqu'il invente, avec Émile Bernard, ce style baptisé synthétisme. Il est cependant des admirations qu'il ne reniera jamais, comme Pissarro, Degas, Cézanne... Le synthétisme s'inscrit dans la mouvance symboliste ; de manière significative, les synthétistes prônent de peindre de mémoire afin de s'éloigner le plus possible de la peinture d'après nature. On s'imprègne d'un paysage puis on le reformule à l'intérieur de l'atelier, loin du motif : ainsi, se produit une restitution de l'idée, de la sensation, plus que du réel.
Si l'on doit définir techniquement le synthétisme, on peut dire qu'il vise tout d'abord à la simplification des formes, de l'utilisation de la couleur, qui est pure, en aplat, en opposition totale avec les petites touches de lumière de l'impressionnisme. Cette couleur n'a pas besoin d'être réaliste : elle exprime une vision subjective, émotionnelle.

Maurice Denis note : « *Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.* » Et puis il y a les cernes, dérivés du cloisonnisme d'Anquetin et de Bernard, pour souligner ces aplats de couleur. Les cadrages sont audacieux, des figures, des détails peuvent être tronqués ; la séparation entre l'avant-plan et l'arrière-plan peut être très marquée, en étages. Ce qui amène à une perspective nouvelle, et même à une absence de perspective, à un écrasement, avec un dessin plat à deux dimensions.

La « synthèse » ainsi réalisée est une synthèse de formes naturelles simplifiées et des sentiments de l'artiste sur son sujet. La vision globale est restreinte à quelques volumes, quelques couleurs.

3ème étage - Salle 11

Autour de Paul Gauguin

Ici, sont exposées des œuvres des artistes emblématiques de l'esthétique initiée par Paul Gauguin et Émile Bernard.

La Crique, de Maxime Maufra, en condensant les effets et en éliminant les détails, exprime une grande sensation dans un esprit synthétiste.

La mer est travaillée avec une pâte épaisse, les falaises sont restées en blanc, couleur de la toile vierge. Sur le **Paysage à l'arbre bleu** de Meijer de Haan, on reconnaît bien les couleurs en aplats sans perspective, les motifs cernés au pinceau bleu et simplifiés à l'extrême. Avec Maxime Maufra, Meijer de Haan, Wladyslaw Slewinski et Émile Jourdan, le groupe de Pont-Aven est représenté ici dans toute sa richesse et sa diversité.

3ème étage - Salle 11

La dispersion du groupe

Au moment du dernier départ de Gauguin pour Tahiti, le 28 juin 1895, la plupart des peintres qui l'ont approché traversent une époque charnière. Quelques-uns se dispersent sur la péninsule bretonne et rejoignent les colonies artistiques à Concarneau, Douarnenez, Camaret et Cancale. Émile Bernard est déjà parti au Caire où il retourne vers un certain classicisme et cherche à se confronter aux maîtres de la Renaissance. Il ne cesse de revendiquer la paternité du synthétisme ce qui, depuis 1891, l'a brouillé avec Gauguin. Ce dernier rompt d'ailleurs quasiment avec toutes ses relations en Bretagne : Pont-Aven n'aura été qu'une étape pour atteindre ses objectifs et il espère se démarquer des autres en renouvelant son inspiration dans les îles du Pacifique, même si certains de ses tableaux océaniens comportent des résurgences bretonnes. Parmi la quinzaine de peintres que l'on peut considérer comme appartenant à « L'École de Pont- Aven » seuls quatre y ont vécu durablement après le départ de Gauguin : Émile Jourdan, Charles Filliger, Roderic O'Conor et Wladyslaw Slewinski.

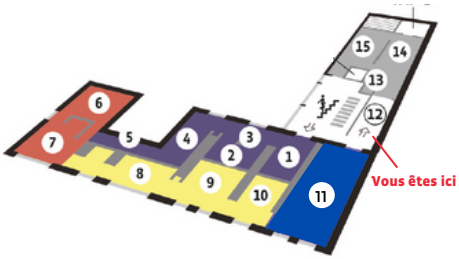
Les paysagistes du groupe, tels Moret et Maufra, continuent de travailler autour de Pont-Aven et de la Bretagne mais leur style devient moins audacieux, plus impressionniste. Il faut dire qu'ils sont chaperonnés par le galeriste Durand Ruel qui s'occupe de vendre leurs œuvres et dont les recommandations sont sans équivoque : « *Tâchez que ces tableaux soient aussi poussés que possible, avec la nature sous les yeux car il est difficile dans l'atelier de retrouver tous les tons si variés et si fins que nous observons dans les paysages.* »

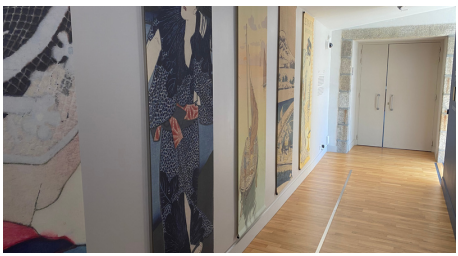
On est bien loin du travail de mémoire prôné par Gauguin.

Un certain nombre d'artistes de la colonie de Pont-Aven sont retournés dans leurs pays d'origine. Cuno Amiet est rentré en Suisse en 1893 ; ses toiles bretonnes présentées à Bâle en 1894 suscitent l'incompréhension, les critiques parlent « *d'incroyables cabrioles chromatiques, de (…) folle hallucination d'un daltonien* ».

3ème étage - Salle 12

Le Japon et l'Europe





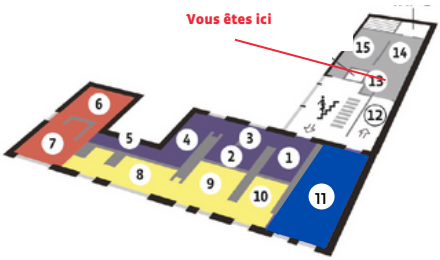
Au XIXème siècle, le japonisme est une mode, un engouement même, qui gagne toute l'Europe. Tout commence en 1853, lorsque la flotte américaine pénètre dans la baie d'Edo, jusque-là fermée aux navires étrangers. Les Américains contraignent le Japon à des accords commerciaux ; un exemple bientôt suivi par les grandes nations européennes. L'art et l'artisanat japonais affluent désormais vers les États-Unis et le vieux continent, et alimentent les expositions universelles, comme celle de 1867 à Paris. C'est à cette occasion que sont présentées les estampes **ukiyo-e**, qui signifient : « *images du monde flottant* ». Issues d'un mouvement artistique développé entre 1603 et 1868, elles sont considérées comme vulgaires au Japon à cause de leurs thèmes populaires ; mais le genre connaît un immense succès auprès des Occidentaux. Peintres et graveurs découvrent des propositions originales en matière de couleur, de dessin, de mise en page, de perspective et de format qui produisent des bouleversements radicaux en termes de construction graphique. L'onde de choc se propagera sans discontinuer de l'Impressionnisme à l'Art nouveau, et même jusqu'à l'Art déco.

Le terme « japonisme » est inventé en 1872 par le critique d'art Philippe Burty et, au début des années 1880, Paris constitue le foyer par excellence du mouvement japonisant. Deux marchands, Tadamasa Hayashi et Samuel Bing, installés dans la capitale après l'exposition universelle de 1878, jouent un rôle important dans la diffusion de ces estampes ukiyo-e gravées sur bois.

Le japonisme est en quelque sorte un précurseur du primitivisme qui fait référence, au début du XXe siècle, aux arts d'Afrique noire et d'Océanie : on note ici qu'une personnalité comme Gauguin se trouve précisément à la jonction des deux courants…

Aux yeux de la génération impressionniste, l'art japonais manifeste une proximité presque animiste avec la nature et témoigne, par le soin apporté à l'esthétique de l'objet le plus quotidien, d'une possible symbiose entre art et société.

3ème étage - Salle 13



Pont-Aven et le japonisme

L'art japonais a trouvé dans les mouvements artistiques novateurs d'Occident de la seconde moitié du XIX ème siècle, un terrain propice et fertile à sa diffusion. Plus qu'une source d'inspiration, il confirme leurs partis-pris visuels et représente un véritable catalyseur de recherches déjà en germe. Monet, Moreau, Degas et, plus tard, Van Gogh et Toulouse-Lautrec se passionnent pour Utamaro, Hokusai et Hiroshige et réalisent des œuvres influencées par les principes de composition des estampes ukiyo-e.

À Pont-Aven, le parallèle avec le synthétisme est évident : le nouveau langage plastique développé en Bretagne est à mettre en correspondance avec ces estampes. Dans ses notes publiées en 1903, Émile Bernard désigne le Japon comme la première source d'intérêt pour la synthèse : « L'étude des crépons japonais nous mène vers la simplicité, nous créons le cloisonnisme. »

Ainsi, les artistes de la petite communauté pontaveniste apprécient ces compositions marquées par l'absence de perspective, la négation de la profondeur, l'espace creusé en plans superposés et simplifiés ; ils se reconnaissent dans les cadrages insolites et décentrés qui coupent les formes, dans la simplification, l'abondance des lignes courbes élégantes, dans le caractère décoratif des motifs floraux et végétaux stylisés, et dans l'absence de modelé et d'ombre remplacés par l'opposition franche de teintes plates.

Cela est sensible chez André Jolly par exemple, qui fréquente régulièrement le village breton à partir de 1903 et est initié aux théories de Gauguin par Henry Moret. Dans **Les Goémoniers**, une huile de 1910, la stylisation des motifs est remarquable, ainsi que le traitement de la mer, qui n'est pas sans rappeler l'écume des estampes d'Hokusai.

André Jolly, *Les Goemoniers*, 1910.

3ème étage - Salle 13

Origine des Nabis

À la fin de l'année 1888, quelques jeunes peintres de l'Académie Julian entraînés par Paul Sérusier – qui rentre de Pont-Aven – fondent le mouvement des Nabis. Le terme aurait été suggéré à Maurice Denis par Auguste Cazalis. C'est une francisation de "nebiim " signifiant en hébreu comme en arabe "prophète ".
Selon Maurice Denis, les Nabis se sont ainsi dénommés parce que « *l'état d'enthousiasme leur devait être naturel* ». Ils se réunissent dans l'atelier de Paul Ranson. Ils désirent rompre avec la vision naturaliste des Impressionnistes et s'affirment résolument symbolistes. Ils se réclament de la synthèse de Paul Gauguin et considèrent **Le Talisman** comme l'emblème d'une nouvelle esthétique. Le groupe est formé de Paul Sérusier, Maurice Denis, Pierre Bonnard, Georges Lacombe et de peintres étrangers, parmi lesquels l'artiste suisse Félix Vallotton.
En tant qu'intellectuels du groupe, Sérusier et Denis théorisent les découvertes plastiques et publient des manifestes. Influencés par le christianisme ou par la théosophie, une doctrine fondée sur l'omniprésence de la sagesse divine, notamment dans l'homme, ils composent des œuvres ésotériques et mystiques. Leur démarche détermine un renouveau de l'art sacré en cette fin de XIX ème siècle.
D'autres membres du groupe -tels Bonnard et Vuillard- proposent une peinture plus proche de celle des impressionnistes et des Fauves.
Les Nabis organisent treize expositions entre 1891 et 1896. D'un point de vue stylistique, ils sont proches de l'école de Pont-Aven où quelques-uns avaient l'occasion de se rendre. Ainsi, ils prônent une œuvre bidimensionnelle, sans souci du modelé ni de la perspective qui nuisent à l'expression de l'émotion et de la sensation primitive. Ils plébiscitent l'utilisation de couleurs vives en aplats, de lignes courbes, de formes simples. La peinture doit être une interprétation de la nature par choix et par synthèse et toujours suggérer que le rêve et la spiritualité sont présents à chaque instant de la vie. Les Nabis vouent tous une grande admiration à Gauguin.

3ème étage - Salle 14

Œuvres significatives de l'espace Nabis

Bien que Cuno Amiet, n'ait pas rencontré le groupe des Nabis lors de ses études à l'Académie Julian, il fait en 1890 un séjour de treize mois à la Pension Gloanec dont il rend compte avec passion : « *Des peintres arrivèrent : Chamaillard (…), Émile Bernard (…), puis Seguin, Moret et Sérusier. Les discussions et les débats théoriques allaient bon train (…) Je rencontrai O'Conor, un Irlandais intelligent, plein de vitalité, qui peignait des tons clairs, non rompus. Armand Seguin, affable et spirituel, s'essayant à tout. Émile Bernard qui avait accompli son œuvre et parlait avec emphase de Gauguin, de Van Gogh et de Cézanne. L'œuvre lithographique de Daumier était là, au grand complet (…) Ce milieu était en pleine effervescence, menant un combat permanent ; mais surtout, et c'était là l'essentiel, tout le monde s'adonnait à la peinture avec ferveur.* » **La Maternité au Pouldu, effet de soir** de Maurice Denis a été peinte en 1899 depuis l'hôtel du Pouldu-Clément Portier.

Sa composition est basée sur des formes simplifiées mais il ne travaille pas totalement les couleurs en aplat et nous ne sommes pas dans des teintes pures comme celles préconisées à Pont-Aven ; en revanche, la perspective est écrasée et traduite par l'étagement du paysage par la fenêtre. C'est la première visite de Maurice Denis en Cornouaille sud, où il est venu pour des vacances en famille. Il revient en 1905 après la mort de Gauguin et accomplit un pèlerinage en compagnie de Sérusier sur les lieux qu'affectionnaient Gauguin, De Haan, et tant d'autres.

Georges Lacombe, que l'on baptise «le nabi sculpteur » et qui réalisera des bustes de Paul Sérusier et Maurice Denis, privilégie la forêt comme sujet récurrent de ses peintures. Elle comporte souvent une dimension mystérieuse. **Dans Breton portant un enfant**, une toile de 1894, on remarque les arbres tronqués qui créent un arrière-plan inhabituel à la figure centrale et semblent suggérer une intrusion de l'étrangeté dans le réel.

La Grotte à Camaret de 1890-1897 témoigne de l'influence des estampes japonaises. Il produit aussi de nombreuses marines, souvent très marquées par le japonisme, au point qu'un critique acerbe dira : « *Les fantaisies de M. Lacombe dépassent les limites de chinoiseries permises.* »

Ici, on peut voir que Lacombe choisit dans l'art du Japon le trait, la découpe forte et tranchante par opposition au miroitement de la touche impressionniste. C'est un ami proche de Paul Ranson, dont les lithographies présentées dans cet espace sont aussi construites à partir de lignes sinueuses japonisantes.

Maurice Denis, *Baigneuses au Port-Blanc*, 1925

3ème étage - Salle 14

Les techniques de l'estampe

L'estampe telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui vous est présentée dans une série de six films, de courte durée, illustrant chacun une technique de création, au sein de cet espace.
La technique de l'estampe japonaise est celle de la xylographie, c'est à dire la gravure sur bois. On utilise généralement des essences de bois durs, comme le cerisier ou le catalpa, découpées et gravées dans le sens des fibres. Comme tout procédé, la xylographie a une incidence sur le style. La gravure sur bois privilégie en effet les contours et les aplats, les formes synthétiques, les lignes souples. Les couleurs jouent un rôle essentiel ; elles créent le rythme, elles modulent l'espace et accentuent les volumes. L'artiste réalise le dessin ; il est ensuite confié à un graveur qui crée la matrice en relief. Une estampe polychrome peut exiger jusqu'à une dizaine de planches de bois, une par couleur : chaque planche ne comprend que les aplats d'une couleur donnée. L'imprimeur procède ensuite au tirage : il imprime d'abord le trait qui restitue les contours des formes. Puis il positionne cette épreuve de trait sur les différentes planches couleurs, encrées avec une brosse à poils courts. Les encres sont choisies avec l'artiste.

Dans le cas des lithographies, la matrice est en pierre, souvent en calcaire à grain très fin. On peut exécuter le tracé directement sur la pierre au crayon, ou à l'encre lithographique. On peut aussi procéder par report de dessin. La pierre est ensuite humidifiée pour l'impression : poreuse, elle retient l'eau. Puis l'encre est déposée sur l'ensemble de sa surface. L'encre reste aux endroits où elle rencontre le gras du tracé et est repoussée par l'humidité partout ailleurs ; ainsi, après presse, seul le dessin apparaît sur la feuille. Il faut autant de pierres que de couleurs.
Les supports métalliques ont très tôt constitué une alternative aux pierres, difficiles à manipuler. L'eau-forte ou aquatinte est un procédé de gravure sur plaque de métal à base d'acide. La plaque est recouverte d'un vernis à graver dans lequel l'artiste dessine son motif à la pointe. Puis, la plaque est plongée dans un bain d'acide qui mord les parties à découvert et révèle le dessin. Le métal utilisé est souvent le cuivre ou le zinc ; on parle alors de zincographie.

André Jolly, *Bonne année 1915.Quimper. Dépôt des convalescents.*, 1915

3ème étage - Salle 15

Jean Deyrolle

L'itinéraire de Jean Deyrolle, petit-fils du peintre réaliste Théophile Deyrolle, le mène de la peinture figurative conventionnelle à l'abstraction pure, poussé par une nécessité intérieure empreinte de spiritualité. Né à Nogent-sur-Marne en 1911 d'une famille d'origine bretonne, il grandit à Concarneau puis entre à l'école d'Art et de Publicité à Paris en 1929. Son diplôme obtenu, il abandonne la publicité et regagne Concarneau. Il commence à peindre et parcourt la Bretagne en tout sens, faisant des études de natures mortes et de paysages. Après un séjour au Maroc, il rentre en France en 1938 et s'installe de nouveau à Concarneau où il dispose de l'atelier de son grand-père. Il découvre l'œuvre de Paul Sérusier et se rend dès lors fréquemment chez sa veuve Marguerite à Châteauneuf-du-Faou pour étudier ses tableaux et ses écrits. En 1944, l'artiste s'engage dans l'abstraction ; il se lie d'amitié avec Alberto Magnelli, qui aura un grand ascendant spirituel sur lui, et rencontre la galeriste parisienne Jeanne Bucher qui lui achète ses premières peintures non-figuratives. Il participe en 1945 au Salon des Surindépendants et, l'année suivante, il fait partie du groupe des peintres abstraits qui se forme autour de la galerie Denise René, où l'on croise aussi Gilioli, Poliakoff et Vasarely.

Dans les années 1950, son style se fait plus libre : sa force s'affirme par la délicatesse des moyens picturaux, le raffinement des coloris, l'atténuation de la rigueur formelle via un jeu de traits et de modulations. De nombreuses expositions personnelles lui seront consacrées, en France et à l'étranger.

3ème étage - Salle 15

Les œuvres de Jean Deyrolle

Autoportait au figuier de 1941 et **La Glaneuse d'Orge** de 1942 sont des toiles charnières pour Jean Deyrolle, entre figuration et abstraction. On sent très nettement l'influence de Paul Sérusier dans ces deux œuvres, à une époque où il fréquente assidûment la maison de Châteauneuf-du-Faou. Il adopte bon nombre des théories de Sérusier : la construction basée sur le nombre d'or, l'utilisation de la tempera, les règles d'harmonie des couleurs avec le principe des gris colorés et des deux palettes distinctes, l'une pour les tons chauds, l'autre pour les tons froids, afin d'éviter de mélanger les pigments. Bien que l'influence stylistique et formelle de Sérusier ne durera véritablement qu'environ dix-huit mois, l'emprise de la figure emblématique des Nabis reste présente dans tout l'œuvre de Deyrolle. Deux tableaux des années 60 témoignent ici du passage à l'abstraction pure ; **Hernet, opus 637** appartient à la troisième période abstraite qui s'étend de 1954 à 1965 et au cours de laquelle, il va s'exprimer plus librement : les éléments se déboîtent, constituent une structure feuilletée comme des minéraux spéculaires, des débris de schistes. On y perçoit la logique, les rythmes propres à l'abstraction picturale qui ne doivent rien aux rythmes figuratifs. Dans **Ovide, opus 850** de 1966, de nouvelles tensions provoquent des poussées en tout sens, un noyau semble éclater pour déployer une voilure. Les couches transparentes colorées s'échelonnent en légers dégradés et suggèrent des mouvements imperceptibles animant les différents plans. Une lumière atténuée émane de l'œuvre : elle semble venir des profondeurs de la matière.

3ème étage - Salle 15

Conclusion

Le Pont-Aven de Gauguin et des artistes qui l'ont accompagné a une dimension réelle autant qu'imaginaire. Il a constitué le terrain d'une confrontation avec un paysage et une culture inédits pour ces artistes venus d'ailleurs mais, surtout, a représenté le moyen de transcender cette réalité, d'exprimer ce qu'ils avaient en eux-mêmes de plus profond. Ainsi, il a fait d'eux les créateurs de la peinture moderne que des artistes comme Jean Deyrolle ont su prolonger. Gauguin ne leur disait-il pas : « *Frères, n'imitez point. Commencez-vous. Remontez en vous jusqu'au vagissement de la nativité… »*

La portée de l'école de Pont-Aven se lit à travers les créations qui lui ont succédé. Qu'il s'agisse des fauves, des expressionnistes ou des abstraits du XX ème siècle, les artistes de ces différents courants ont bien saisi la dimension fondamentale apportée par Paul Gauguin et son cercle d'amis : c'est-à-dire, représenter une réalité vécue au-delà du visible et dépasser le sujet pour mieux accéder à l'idée ou l'émotion.
Il est temps de nous quitter à présent et je vous invite à parcourir ces lieux de Pont-Aven et des alentours pour vous imprégner des lumières, des couleurs et des formes qui ont donné naissance aux œuvres que vous avez pu admirer au musée.

Au revoir, et merci de déposer vos guides à un agent d'accueil du rez-de-chaussée.