

Paul Gauguin, *La Vision du sermon*
L'invention du synthétisme

Exposition du 6 mars au 1er juin 2009



Paul Gauguin (1848-1903)
La Vision du sermon, 1888
Huile sur toile, 73 x 92 cm
National Gallery of Scotland, Édimbourg

Pour la première fois en Bretagne !

Ce chef-d'œuvre de Paul Gauguin figure parmi les œuvres majeures de la peinture occidentale de la fin du XIXe siècle. Il est considéré, dans l'œuvre de Gauguin, comme la charnière entre une première période influencée par l'impressionnisme et une seconde, nouvelle et plus personnelle, que l'on appellera désormais le synthétisme. Par le traitement symbolique du thème et son expression plastique, il est l'une des premières étapes de la naissance de l'art moderne.

Ce prêt exceptionnel de la National Gallery of Scotland d'Édimbourg est prétexte à un rassemblement de quelques œuvres, en particulier de Paul Gauguin et d'Émile Bernard, permettant d'apprécier la genèse du synthétisme de 1886 à 1888. Pour la première fois en France, *La Vision du sermon* est ainsi confrontée à la peinture du « jeune Bernard », *Pardon à Pont-Aven*.



Musée des beaux-arts de Quimper
40 place Saint-Corentin—29000 Quimper
Contact : Catherine Le Guen 02 98 95 45 20
E-mail : catherine.leguen@mairie-quimper.fr

1886, le premier séjour de Gauguin à Pont-Aven

Paul Gauguin (1848-1903) commence à peindre en amateur et fréquente les impressionnistes avec lesquels il expose à partir de 1879. Il abandonne son métier à la Bourse en 1882 pour se consacrer totalement à la peinture.

En juillet 1886, en proie à de sérieuses difficultés, il se réfugie à Pont-Aven qu'il connaît de réputation. Depuis une vingtaine d'années, ce village est en effet fréquenté chaque été par des dizaines de peintres attirés par le pittoresque du site et les traditions bretonnes.

Il s'installe à l'auberge Gloanec où l'on fait crédit. Il s'y lie avec quelques jeunes peintres dont Charles Laval. Il est satisfait, autant des conditions matérielles qu'il trouve au village que des motifs que lui procure le site : les barrages des moulins sur l'Aven, les chaumières du champ Lollichon, les points de vue sur la vallée depuis les hauteurs, les frondaisons du bois d'Amour, etc.

Par sa technique de petites touches légères et l'atmosphère de rusticité douce, sa peinture est encore inspirée par celle de Pissarro. Mais, dans certains dessins, on perçoit une volonté décorative par la simplification des plans et un effet de mise en page.

Vers le 15 août, il reçoit la visite d'Émile Bernard (1868-1941). Ce jeune peintre, âgé de 18 ans, vient d'être renvoyé de l'atelier Cormon pour chahut et impertinence, et décide d'aller peindre sur le motif. Il a entrepris de faire le tour de la Bretagne à pied. Après des étapes à Cancale et Saint-Briac, il arrive le 9 août à Quimper, où il trouve le musée « épatant » (lettre à ses parents). Puis il rencontre à Concarneau le peintre Schuffenecker qui le recommande auprès de Gauguin. Bernard demeure un mois et demi à Pont-Aven. Sans doute en raison de la grande différence d'âge, vingt années, et de la personnalité de Gauguin, les deux peintres se fréquentent peu. Bernard peint alors suivant la technique pointilliste, qui séduit bon nombre de jeunes artistes, depuis la présentation en 1884 au tout nouveau Salon des Indépendants, d'*Une baignade à Asnières* par Seurat.

Il reprend son voyage le 28 septembre. Gauguin rentre à Paris le 13 octobre dès qu'il peut solder son ardoise.

1886-1887, les recherches céramiques de Gauguin et le voyage en Martinique

À son retour à Paris, afin de diversifier sa production pour essayer de toucher de nouveaux amateurs, Gauguin fait de la céramique dans l'atelier d'Ernest Chaplet. Celui-ci est considéré comme le céramiste le plus inventif de son temps. Gauguin reprend, pour les décors de ses « vases-sculptures » en grès, des motifs issus du séjour à Pont-Aven, le plus souvent des figures de Bretonnes et des oies. La technique de la céramique l'amène à simplifier les contours et à styliser les formes, contribuant ainsi à le conduire vers un art plus décoratif.

L'hiver 1886-1887 à Paris est également l'occasion pour Gauguin de reprendre en peinture des motifs dessinés à Pont-Aven, ou de les combiner suivant de nouveaux agencements décoratifs, comme pour des projets d'éventail (à l'imitation de ce que fait Degas), ce qui montre bien que l'organisation décorative compte pour lui autant, sinon plus, que l'invention initiale. À cette époque, l'influence grandissante de Degas, qui se caractérise en particulier par l'augmentation de la taille des personnages dans les compositions de Gauguin, est manifeste. Il rejette définitivement le pointillisme qui l'avait un temps intéressé et, à l'automne, rompt avec ceux qu'il qualifie de « jeunes chimistes » ou de « voyageurs en petits points ».

Le 10 avril 1887, Gauguin s'embarque avec Laval pour Panama, projetant de s'établir dans l'île de Taboga. Confrontés à des difficultés, les deux peintres doivent travailler à la Compagnie du canal, puis réussissent à partir pour la Martinique qu'ils découvrent avec enthousiasme. Mais ils sont bientôt sans argent et malades, et le séjour s'achève prématurément. Toutefois, l'influence sur la peinture est positive. La vision de Gauguin s'épure et ses couleurs gagnent en franchise et en saturation, le dessin est assoupli et amplifié, les masses colorées apparaissent.

À son retour, en novembre 1887, son projet d'association avec Chaplet s'évanouit, car le céramiste vient de vendre son atelier. Par Théo Van Gogh qui devient son marchand, Gauguin rencontre son frère Vincent qui l'invite à visiter l'exposition qu'il a organisée dans un restaurant, le Grand Bouillon, avenue de Clichy. Gauguin découvre ainsi les premières œuvres cloisonnistes de Bernard et de Louis Anquetin. Il observe aussi dans la boutique du père Tanguy les dernières peintures de Cézanne qui maltraite les surfaces, déforme les contours et les épais-

1887, Bernard et le cloisonnisme

À son retour à Paris, Émile Bernard peint en atelier des œuvres inspirées par son tour de Bretagne. Il expose ses peintures pointillistes à Asnières au début de 1887. Le 12 mars, il rend visite à Paul Signac, le plus proche disciple de Seurat, rompt avec lui et abandonne définitivement cette technique, sans doute parce qu'il a compris qu'il ne pourra jamais avoir le *leadership* de ce mouvement et qu'il lui faut trouver ailleurs autre chose.

Il fait la connaissance du père Tanguy, qui expose dans sa boutique des œuvres de Cézanne, Pissarro et Van Gogh. Il se lie alors avec Anquetin, un camarade de l'atelier Cormon, ami de Toulouse-Lautrec. Chez Tanguy, Bernard fait la connaissance de Vincent Van Gogh. Avec ses nouveaux amis, il échange des idées à propos des peintures des primitifs, des tapisseries gothiques, des vitraux et des estampes japonaises que collectionne le peintre hollandais. Dans ses nouvelles peintures qui représentent des paysages d'Asnières, il expérimente la technique cloisonniste d'Anquetin (nom inventé par le critique Édouard Dujardin dans un article de *La Revue indépendante* en mars 1888) : suppression de la perspective, peinture posée en aplats entourés d'un cerne, séparation stricte du dessin et de la couleur.

Le 13 avril, il entreprend un nouveau voyage à pied vers la Bretagne, effectue un long séjour à Saint-Briac où il fait la connaissance du critique Albert Aurier, puis part pour Pont-Aven le

7 août. Mais il ne retrouve pas Gauguin, celui-ci étant alors à la Martinique.

De retour à Paris en octobre, il fréquente de nouveau Anquetin, Toulouse-Lautrec et Van Gogh. En novembre, il présente ses peintures avec ses amis dans une exposition organisée par le peintre hollandais. Il s'intéresse alors à Cézanne, en particulier à la série des *Baigneuses* et délaisse, dans ses natures mortes et portraits, le style cloisonniste trop simplifié et décoratif.

Il repart pour Saint-Briac le 23 avril 1888.

1888, le second séjour de Gauguin à Pont-Aven et les retrouvailles avec Bernard

Depuis son retour en France, Gauguin souhaite repartir pour la Martinique afin de poursuivre le projet prématurément interrompu, mais il est sans moyens. Sans atelier ni modèle à Paris, la seule solution est de retourner à Pont-Aven, s'y refaire une santé et travailler jusqu'à ce que sa situation s'améliore. Il désire approfondir des thèmes dont il a entrevu l'intérêt deux ans auparavant. À son arrivée fin janvier ou début février, des ennuis de santé et le mauvais temps nuisent à son travail. Ses peintures traduisent un certain flottement, une sorte de repli, comme si les innovations parisiennes et les leçons du voyage à la Martinique avaient laissé la place à une peinture plus ordinaire.

Au printemps, il se rétablit progressivement. Il peut s'installer dans le manoir de Lezaven pour peindre, ce qui le change de la mansarde de l'auberge Gloanec. La présence de Laval et de jeunes peintres comme Chamaillard, Delavallée, Filiger ou Jourdan qu'il retrouve dans l'atelier de Moret le stimule, ainsi que les correspondances échangées avec Schuffenecker, Théo et Vincent Van Gogh.

Juillet marque une rupture, comme le montrent certaines œuvres qui témoignent d'un nouvel esprit décoratif. On y sent l'influence des estampes japonaises, qu'il admire et qui lui apportent une liberté nouvelle, un souci de simplification des plans et d'innovation dans la composition.

Vers le 10-12 août 1888, après trois mois passés à Saint-Briac durant lesquels il peint de grandes scènes religieuses (à la manière des primitifs italiens qui le passionnent), dont l'une inspirée par une procession à laquelle il a assisté, et des paysages de bords de mer suivant l'esprit cloisonniste, Émile Bernard retrouve Gauguin à Pont-Aven. Il est muni d'une recommandation de Vincent Van Gogh, et, cette fois, l'accueil est cordial. Les semaines suivantes sont celles d'une fiévreuse activité et d'un continuel échange d'idées entre les deux peintres. Gauguin est stimulé par la présence de Madeleine, la jeune sœur d'Émile, dont il peint le portrait.

Bernard est fasciné par la force créatrice de son aîné, sa connaissance de la peinture et sa capacité d'assimiler différents langages et de les combiner. Il éprouve une grande vénération pour son nouveau mentor. Au reçu d'une lettre de Bernard, Vincent Van Gogh écrit à son frère Théo (18 septembre) : « Sa lettre [celle de Bernard] est empreinte de vénération pour le talent de Gauguin. Il dit qu'il le trouve un si grand artiste qu'il en a presque peur et qu'il trouve mauvais tout ce que lui, Bernard, fait en comparaison de Gauguin. »

Par sa capacité de théoricien et son érudition, il intéresse et surprend Gauguin : « Le petit Bernard est ici et a rapporté de Saint-Briac des choses intéressantes. En voilà un qui ne redoute rien », écrit-il à Schuffenecker le 14 août. Bien qu'agacé par le jeune homme âgé alors de vingt ans, qui est bavard, culotté, phraseur et manifeste un besoin exacerbé d'originalité, Gauguin éprouve toutefois de l'indulgence pour lui. Les mois d'août et de septembre seront décisifs pour les deux peintres.

Le 21 octobre, Gauguin, à l'issue d'un séjour de près de neuf mois, réussit à payer sa dette chez Gloanec et part pour Arles le 21 octobre rejoindre Vincent Van Gogh. Début novembre, Bernard regagne Paris.

Paul Gauguin, *La Vision du sermon*

Au début de l'été, Gauguin évolue radicalement. Sa peinture des *Enfants luttant* (collection particulière) montre combien il utilise avec profit l'art des graveurs japonais : couleurs posées en aplat, suppression de la perspective, superposition des plans colorés. À la mi-août, il offre à Marie-Jeanne Gloanec pour sa fête une *Nature morte* (Orléans, musée des beaux-arts) dont le fond rouge uniforme et arbitraire souligne la verticalité de la composition.

Sans doute début septembre, Gauguin amplifie la démarche en s'attaquant à un sujet autrement ambitieux : la vision par des paysannes bretonnes du contenu du sermon du curé de Pont-Aven consacré à la parabole de la lutte de Jacob et de l'ange.

Sur une même surface, le peintre fait cohabiter deux échelles de grandeur et deux espaces différents séparés, à la manière des estampes japonaises, par l'oblique du tronc d'un pommier (il connaît certainement la célèbre estampe d'Hiroshige, *Pruniers en fleurs*, elle aussi traversée d'un tronc oblique).

Le sol est peint en rouge, d'une manière totalement arbitraire (le peintre a choisi ce vermillon pur, pensant que la couleur s'atténuerait un peu dans l'obscurité de l'église de Pont-Aven à laquelle il la destine).

Symboliquement se rejoignent le sacré et le profane, le rêve de l'homme et la présence de Dieu. Le peintre donne à voir simultanément sur une même toile la réalité objective et sa projection dans l'imaginaire.

Le seul dessin préparatoire connu montre comment il transforme la scène : il accroît la taille des personnages du premier plan qui vont donc cacher la base du tronc. Il ferme la composition à gauche par une suite de figures. Il ajoute une petite vache à gauche. Il supprime la profondeur de champ et « verticalise » l'espace suivant un esprit « japonais » avec un fond uniforme rouge (de nombreuses estampes japonaises ont un fond rouge).

Dans cette première peinture d'inspiration religieuse, Gauguin vient de faire un pas décisif dans sa recherche sur le symbolisme en peinture.

Ce nouveau langage, que l'on va appeler synthétisme, trouve tout autant ses racines dans les estampes japonaises, dans les images populaires que dans les vitraux et émaux du Moyen Âge et, peut-être, dans la statuaire des calvaires et chapelles de Bretagne. Le synthétisme tente de ne pas dissocier le contenu, traité d'une manière symbolique, et son expression formelle. Les formes elles-mêmes, couleurs naturelles et lignes décoratives, participent à cette expression symbolique, qui doit avoir un pouvoir émotionnel plus fort que la simple réalité. Les couleurs sont exaltées, ignorant le ton local ou le ton exact. Par un dessin décoratif et stylisé, les formes sont simplifiées. Les visages sont schématisés, sans expression.

Le personnage en bas à droite, absent du dessin, pourrait avoir été rajouté ultérieurement, au prix de plusieurs hésitations comme le montrent les analyses sous infrarouge. Plusieurs hypothèses ont été faites : le curé de Pont-Aven, auteur du sermon, ou un autoportrait du peintre, ou un « donateur », associé symétriquement à la femme de gauche comme dans les œuvres de la Renaissance. Dans sa lettre à Van Gogh, il n'en parle pas et il est possible que ce personnage ait été rajouté après l'échec de la démarche auprès des curés de Pont-Aven et de Nizon.

La Lutte de Jacob et de l'ange

« Jacob demeura seul. Alors un homme lutta avec lui jusqu'au lever de l'aurore. Voyant qu'il ne pouvait le vaincre, cet homme le frappa à l'emboîture de la hanche ; et l'emboîture de la hanche de Jacob se démit pendant qu'il luttait avec lui. Il dit : Laisse-moi aller, car l'aurore se lève. Et Jacob répondit : Je ne te laisserai point aller, que tu ne m'aies béni. Il lui dit : Quel est ton nom ? Et il répondit : Jacob. Il dit encore : Ton nom ne sera plus Jacob, mais tu seras appelé Israël ; car tu as lutté avec Dieu et avec des hommes, et tu as été vainqueur. Jacob l'interrogea, en disant : Fais-moi, je te prie, connaître ton nom. Il répondit : Pourquoi demandes-tu mon nom ? Et il le bénit là. Jacob appela ce lieu du nom de Peniel : car, dit-il, j'ai vu Dieu face à face, et mon âme a été sauvée. »

Genèse 32, 24-30

Le livre de la Genèse raconte le retour vers sa terre natale de Jacob et des siens. Arrivé devant le gué de Yabboq, il les prie de franchir le fleuve et reste seul pour prier. Un ange ayant pris une apparence humaine lui apparaît et lutte contre lui jusqu'à l'aurore. Il s'agit du symbole de la lutte générale de l'homme pour la grâce de Dieu, de sa mise à l'épreuve constante. Cette lutte est parfois comprise comme un combat de la Vertu contre le Vice, ou comme un combat intérieur. L'homme naturel et l'homme surnaturel luttent chacun selon leur nature.

À l'aube, Jacob finit par l'emporter contre toute attente. Mais son adversaire l'a marqué à la hanche de manière indélébile : désormais, Jacob boite. Il porte un nouveau nom, car l'ange l'a rebaptisé Israël.

Cet épisode peu compréhensible est souvent utilisé par les prêtres et pasteurs dans leurs sermons pour inciter les fidèles à vaincre leurs peurs : Jacob, devenu boiteux, ne pourra plus fuir en courant pour tenter d'échapper à sa peur de retrouver son frère jumeau Esau.

Ce thème religieux est le premier dans l'œuvre de Gauguin dont la correspondance, durant cette période, témoigne d'une dimension métaphysique nouvelle. Il connaît certainement la fresque de l'église Saint-Sulpice de Paris, peut-être les œuvres de Giordano, Rembrandt, Delacroix, Doré, Moreau ou Bonnat qui expose une *Lutte de Jacob et de l'ange* au salon de 1876 où il est aussi présent.

Gauguin suit le récit de la Genèse en situant la lutte près du gué du Yabboq dont le flot borde le haut de la toile. Il se différencie de Rembrandt et de Delacroix en ne mettant pas l'accent sur la position de la main de l'ange sur la hanche de Jacob. Contrairement à Rembrandt, Doré ou Bonnat, il ne peint pas le regard serein de l'ange, lorsque la grâce de Dieu est accordée à Jacob. Gauguin renouvelle totalement ce thème. C'est le thème de la lutte qui l'intéresse, le combat intérieur de chaque être humain, la lutte en particulier des artistes qui ne peuvent créer qu'au prix de beaucoup de sacrifices. Dans l'isolement de Pont-Aven, ses pensées se tournent vers ses enfants qu'il a dû abandonner pour continuer à peindre. Il lit cet été là *Les Misérables* et s'identifie à Jean Valjean, entre le bagnard et l'apôtre, comme le montre son autoportrait destiné à Vincent Van Gogh. Il est aussi certainement sensible à la piété naïve des Bretons, à la nature superstitieuse des femmes qu'il côtoie durant ce long séjour. Sans doute a-t-il assisté à des luttes bretonnes, dont la petite vache, absente du texte de la Genèse, serait le prix. Il a peut-être aussi le souvenir d'une page de la *Mangwa* d'Hokusai qui décrit des détails de prises des lutteurs japonais.

Émile Bernard, *Pardon à Pont-Aven*

Au retour du pardon de Pont-Aven le 16 septembre, Bernard peint de mémoire plusieurs personnes qu'il vient de côtoyer. Sur un fond vert intense, presque lisse, comme celui d'une icône, il dispose audacieusement quinze personnages et deux chiens. Le principe traditionnel de la diminution de la taille des personnages suivant leur éloignement dans l'espace n'est qu'en partie respecté. La ligne d'horizon a disparu et le ciel est absent. Le peintre refuse les limites traditionnelles du cadre et n'hésite pas à couper des personnages. L'uniformité du fond, sans aucune ligne qui guide le regard, contribue à l'étrangeté de la composition, tout comme la superposition des personnages ou groupes. Essentiellement peints d'aplats sans relief noirs et bleus cernés par une ligne noire, ils forment des entités individuelles que le peintre semble avoir placées suivant sa fantaisie sur la surface de la toile. Quelques notes chaudes, du jaune au rouge, ponctuent l'ensemble.

Les influences sont multiples : émaux, tapisseries et vitraux du Moyen Âge, estampes japonaises ou images d'Épinal. On a pu rapprocher en particulier cette peinture d'une estampe d'Ogata Kōrin, *Musiciens*, dans *Le Livre des peintures de Kōrin*, montrant des personnages disposés de la même manière. Ce livre était alors bien connu, comme l'atteste un article de Louis Gnosé dans le numéro 23 du *Japon artistique* de mars 1890. L'art de Cézanne, dont Bernard étudie alors les *Baigneuses*, est également présent dans l'emploi de cernes sombres et les déformations des visages à peine ébauchés.

Mais la brutalité des formes et la schématisation des contours se situent au-delà de simples influences. Ses déformations ouvertement iconoclastes et son « primitivisme » traduisent une incroyable hardiesse chez un peintre de vingt ans.

La relation entre ces deux œuvres, de formats identiques, a été controversée, car Bernard a revendiqué ultérieurement l'antériorité de la démarche, accusant Gauguin de l'avoir copié.

On sait, d'après une lettre de Gauguin à Vincent Van Gogh, que *La Vision du sermon* est terminée vers le 25-27 septembre 1888. L'étude scientifique de l'œuvre, en particulier l'estimation du temps de séchage de chaque couche, indique que sa réalisation a demandé environ trois semaines. Elle a donc été commencée début septembre, à la suite de la *Nature morte, Fête Gloanec*, peinte pour le 15 août. L'œuvre de Bernard a été peinte en quelques jours immédiatement après le pardon de Pont-Aven du 16 septembre. Pendant un certain temps, les deux peintres ont travaillé en parallèle, mais la paternité revient à Gauguin. En aucune manière on ne doit comparer les deux œuvres. L'œuvre de Bernard est sèche et raide, sans aucune innovation thématique, mais elle est radicale et insolite d'un point de vue formel. On n'y trouve pas d'antinaturalisme comme dans *La Vision du sermon* (le rouge du sol). Celui-ci n'apparaîtra qu'un peu plus tard chez Bernard avec *Le Blé noir* (collection particulière). Les thèmes ne souffrent pas la comparaison.

La relation entre les deux tableaux a été longtemps controversée. Bernard a revendiqué ultérieurement l'antériorité de la démarche, accusant Gauguin de l'avoir copié, mais l'aigreur l'a conduit à proposer une chronologie à son avantage. De plus, des historiens ont cru à tort que le thème choisi par Gauguin provenait du sermon du curé de Pont-Aven au pardon du 16 septembre.

Après *La Vision*

Les curés des paroisses de Nizon, près de Pont-Aven et de Pont-Aven, refusent *La Vision du sermon*. Gauguin en est déçu, car il destinait ce tableau à une église, pensant peut-être au Delacroix de Saint-Sulpice.

Il part rejoindre Vincent Van Gogh à Arles, emportant avec lui le *Pardon à Pont-Aven* de Bernard. La toile est l'objet de discussions avec son camarade hollandais qui en fait une copie et s'essaye au synthétisme.

Après deux mois, Gauguin rentre à Paris. Ses peintures de Pont-Aven, dont *La Vision du sermon*, exposée dans la galerie de Théo Van Gogh, connaissent un certain succès. Il lui a donné provisoirement le titre d'*Apparition*, puis a choisi de l'appeler *La Vision du sermon* pour l'exposition des XX à Bruxelles en février 1889. L'œuvre frappe tous les esprits par sa nouveauté et devient le porte-drapeau du symbolisme pictural.

Le 2 février 1891, à l'occasion du banquet organisé en l'honneur de Jean Moréas, Gauguin est présenté comme le créateur et le chef de file de la nouvelle école. Le nom de Bernard n'est même pas mentionné. La presse artistique s'en fait l'écho sans que Gauguin n'intervienne. Même Aurier (que Bernard a présenté à Gauguin) ne le cite pas dans son article sur le symbolisme. Gauguin ne fera rien pour corriger, totalement conscient de sa première place dans ce nouveau mouvement (il écrit à sa femme en mai 1892 : « Ce mouvement que j'ai créé en peinture, beaucoup de jeunes en profitent non sans talent, mais encore une fois c'est moi qui les ai formés. Et rien en eux ne vient d'eux, cela vient de moi. »). Le jeune Bernard en conçoit une profonde amertume qui se transforme en rupture le 22 février 1891. Les deux hommes ne se reverront plus. Toute sa vie, Bernard en sera aigri et manifestera un profond ressentiment contre Gauguin qui lui aurait volé l'invention du synthétisme. Il cherchera alors à se démarquer de cette image d'élève et de suiveur.

Le synthétisme sera très vite connu par la nouvelle génération. Paul Sérusier, qui a reçu de Gauguin à Pont-Aven en octobre 1888 une « leçon » magistrale, fait connaître dans les ateliers son *Talisman*. Au printemps 1889, en marge de l'Exposition universelle dans le café des Arts (dit café Volpini), Gauguin, Bernard, Anquetin, Schuffenecker et leurs amis Louis Roy, Georges-Daniel de Monfreid et Léon Fauché, organisent une exposition du « groupe impressionniste et synthétiste ».

La Vision du sermon changea la vie de Gauguin, en affirmant sa rupture avec le naturalisme et l'impressionnisme, et en lui donnant, pour la nouvelle génération, la place de chef de file.

La Vision du sermon est mise en vente à la galerie Boussod et Valadon de Théo Van Gogh à Paris en 1889 pour 600 francs sans trouver d'acquéreur.

Elle est vendue le 23 février 1891 à la vente que Gauguin organise à l'hôtel Drouot. Elle est acquise pour 900 francs par Henri Meilheurat Des Prureaux de Paris, un peintre amateur fortuné, ami de Daniel de Monfreid, qui s'intéresse à l'art moderne et possède plusieurs Gauguin.

En 1910, le marchand Ambroise Vollard l'achète à M^{me} Meilheurat Des Prureaux pour 6 000 francs. Deux ans plus tard, le collectionneur Sir Michael Sadler d'Oxford lui achète la peinture pour 15 000 francs.

En 1925, la National Gallery of Scotland d'Édimbourg lui achète la peinture, qui devient l'un des fleurons de sa collection.

CHRONOLOGIE

- 1848 naissance de Paul Gauguin.
- 1868 naissance d'Émile Bernard.
- 1886 Bernard est exclu de l'atelier de Fernand Cormon et décide de travailler sur le motif. Il entreprend le 6 avril de faire le tour de la Bretagne à pied.
Début juillet, arrivée de Gauguin à Pont-Aven. Il y fait la connaissance de Charles Laval.
Fin juillet, Bernard rencontre à Concarneau Claude-Émile Schuffenecker qui l'incite à aller voir Gauguin à Pont-Aven.
Vers le 15 août, Bernard rencontre Gauguin à l'auberge Gloanec à Pont-Aven.
Le 28 septembre, Bernard poursuit son voyage puis, à son retour à Paris, fréquente Vincent Van Gogh et Louis Anquetin.
Le 13 octobre, retour de Gauguin à Paris.
À l'automne, Gauguin fait de la céramique dans l'atelier d'Ernest Chaplet.
- 1887 Le 12 mars, Anquetin et Bernard rendent visite à Paul Signac et décident de renoncer à la technique divisionniste. Avec Van Gogh, ils peignent à Asnières et inventent le cloisonnisme.
Le 10 avril, Gauguin et Laval s'embarquent à Saint-Nazaire pour Panama, puis la Martinique.
Le 7 août, Bernard, après avoir séjourné deux mois à Saint-Briac (où il a rencontré le critique Albert Aurier), se rend à Pont-Aven dans l'espoir de revoir Gauguin, mais celui-ci est absent.
À l'automne, Bernard voit les toiles de Gauguin de la Martinique chez le père Tanguy.
Vers le 13 novembre, retour de Gauguin à Paris.
Novembre-décembre : Vincent Van Gogh organise une exposition avec Anquetin, Lautrec, Koning et Bernard (le groupe du « Petit Boulevard ») au restaurant du Grand Bouillon, avenue de Clichy. Seurat, Gauguin, Guillaumin ou Pissarro la visitent.
Décembre 1887 - janvier 1888 : importante exposition d'estampes japonaises à la galerie Bernheim-Jeune.
- 1888 Fin janvier ou début février, Gauguin se rend à Pont-Aven.
Janvier-février-mars : Anquetin expose ses tableaux cloisonnistes à *La Revue indépendante*, au Salon des XX et au Salon des Indépendants (E. Dujardin invente le nom « cloisonnisme »).
Le 23 avril, Bernard se rend à Saint-Briac. Il peint de grandes fresques religieuses.
Début août, Bernard, muni d'une recommandation de Vincent Van Gogh, rejoint Gauguin à Pont-Aven.
Le 15 août, Gauguin peint la *Nature morte, Fête Gloanec* pour la fête de Marie-Jeanne Gloanec.
Début septembre, Gauguin commence *La Vision du sermon*.
Le 16 septembre, Bernard assiste au grand pardon de Pont-Aven, puis il peint *Pardon à Pont-Aven*.

Le 25-27 septembre, Gauguin écrit à Vincent Van Gogh qu'il vient de terminer *La Vision du sermon*.

Gauguin quitte Pont-Aven le 21 octobre pour rejoindre Vincent Van Gogh à Arles. Il emporte avec lui *Pardon à Pont-Aven* que Van Gogh va copier.

Début novembre, Bernard est de retour à Paris.

Avant le 21 octobre, Paul Sérusier peint *Le Talisman* sous la dictée de Gauguin. Il le montre, de retour à Paris, à ses camarades de l'académie Julian : Bonnard, Denis, Ibels, Ranson et Piot, qui formeront avec lui le groupe des Nabis.

- 1889 Février : *La Vision du sermon* fait scandale durant sa première exposition au Salon des XX à Bruxelles. La peinture est mise en vente à la galerie Boussod et Valadon à Paris (Théo Van Gogh) pour 600 francs, sans trouver d'acquéreur.
- Juin Bernard et Gauguin exposent, avec Schuffenecker, Laval, Fauché, Anquetin, Monfreid et Roy, au café Volpini en marge de l'Exposition universelle à Paris, exposition qui contribuera à faire connaître le synthétisme.
- 1891 Le 23 février : vente Gauguin à l'hôtel Drouot. *La Vision du sermon* est acquise pour 900 francs par Henri Meilheurat Des Prureaux de Paris, un peintre amateur fortuné, ami de Daniel de Monfreid, qui s'intéresse à l'art moderne et possède plusieurs Gauguin. Le critique Albert Aurier s'enthousiasme pour la peinture et sacre Gauguin chef de « l'école symboliste » (« Le symbolisme en peinture », *Mercure de France*, mars).
- 1910 Le marchand Ambroise Vollard achète la peinture à M^{me} Meilheurat Des Prureaux pour 6 000 francs.
- 1912 Sir Michael Sadler d'Oxford achète la peinture à Vollard pour 15 000 francs.
- 1925 La National Gallery of Scotland d'Édimbourg achète la peinture, qui devient l'un des chefs-d'œuvre de sa collection.

Liste des œuvres exposées

N.B. Les dimensions sont données en centimètres.

1

Paul Gauguin

Les Lavandières à Pont-Aven

1886

huile sur toile, H. 71 – L. 90

signé et daté en bas à gauche : *P Gauguin 86*

historique : collection particulière, Paris, vers 1955 ; vente Paris, galerie Charpentier, 3 décembre 1957 (n° 108) ; collection Bouchara, Paris ; achat par le musée du Louvre en 1965.

Paris, musée d'Orsay

2

Paul Gauguin

La Bergère bretonne

1886

huile sur toile, H. 60,4 – L. 73,3

signé et daté en bas à gauche : *P Gauguin 86*

historique : vente à Léon Fauché en 1890 ; vendu par lui à Gustave Fayet en 1903 ; collection Paul Rosenberg après 1925 ; collection M^{me} D. M. Fulford, Grande-Bretagne ; legs au National Art Collection Funn qui en fit don au musée en 1945.

Newcastle upon Tyne, Laing Art Gallery (Tyne and Wear Museums)

3

Émile Bernard

Août, verger à Pont-Aven

1886

huile sur bois, H. 52 – L. 52

signé et daté en bas à droite : *Emile Bernard/1886* et titré *Août* en bas à gauche

historique : don de l'auteur à Marie-Jeanne Gloanec, Pont-Aven, en août 1886 ; indivision Le Glouanec ; acquis en 2002 avec l'aide de l'État et de la Région Bretagne (FRAM).

Quimper, musée des beaux-arts

4

Paul Gauguin

Bergère et son troupeau

1886-1887

jardinière en grès partiellement peint et émaillé, H. 13,3 – L. 15,5 – P. 11,5

signé et marqué sur le côté gauche : *P. GO / 53*

historique : ancienne collection Vollard ; ancienne collection des héritiers Vollard ; acquis sur les arrérages du legs Dutuit en vente publique, Paris, 19 décembre 1994 (n° 31).

Paris, Petit Palais, musée des beaux-arts de la Ville de Paris

5

Paul Gauguin

Vase à deux embouchures

1886-1887

grès peint et incisé, H. 19 – L. 20

signé et marqué sur la panse : *P.Go / n° 61*

historique : acquis en 1994.

Paris, Petit Palais, musée des beaux-arts de la Ville de Paris

6

Paul Gauguin

Une Bretonne fauchant

1886-1887

vase, grès partiellement émaillé, décor modelé, H. 14,6 – L. 20,5 – P. 10,5

signé en creux à droite de la figure et marqué en creux : *P.Go / n° 20*

historique : collection Ambroise Vollard jusqu'en 1939 ; collection de son frère Lucien, don au musée de la France d'outre-mer en 1943 ; affecté au Musée des arts d'Afrique et d'Océanie, au musée du Louvre, à la galerie du Jeu de Paume, puis en 1984 au musée d'Orsay.

Paris, musée d'Orsay

7

Paul Gauguin

Vase au visage de femme et aux fleurs

1886-1887

grès modelé, émaillé avec décor aux engobes et touches d'or, H. 20 – L. 24,8

signé sur l'anse : *P.Go*

historique : collection du musée national de céramique de Sèvres ; dépôt en 2005.

Paris, Musée des arts décoratifs

8

Paul Gauguin

Gourde décorée de deux petits Bretons et d'oies

1886-1887

grès partiellement émaillé et décor modelé, H. 18,8 – L. 14 – P. 7

signé en creux à la base de l'anse : *PGO*

historique : acquises vers 1891 par Hippolyte Durand-Tahier ; collection de sa famille à sa mort en 1899, acquis en 2004 avec l'aide du FRAM (État et Région Bretagne).

Quimper, musée des beaux-arts

9

Paul Gauguin

Paysage de la Martinique

1887

Éventail, aquarelle et gouache sur papier, H. 19,7 – L. 42,2

signé en bas à gauche : *P. Gauguin*

historique : collection Paco Burrio, Paris, vers 1931 ; Walter Geiser, Bâle, vers 1936 ; collection particulière, 1936-2000.

Londres, The Fan Museum

10

Émile Bernard

Deux femmes sur la passerelle d'Asnières

(ou *Vue du pont d'Asnières*)

1887

huile sur toile, H. 38 – L. 46,5

historique : achat auprès d'un particulier en 1975.

Brest Métropole Océane, musée des beaux-arts

11

Louis Anquetin

L'Avenue de Clichy

1887

pastel sur papier, H. 60,3 – L. 50,3

signé et daté en bas à gauche : *L. Anquetin 1887*

collection particulière, courtesy galerie Brame et Lorenceau, Paris

12

Paul Gauguin

Jeune femme devant une fenêtre (ou La Fiancée)

1888

huile sur toile, H. 34 – L. 41

signé, daté et dédicacé en bas à droite : *aux [...] fiancés P GO 88*

historique : collection particulière, Grande-Bretagne ; collection Allan et Nancy Miller, Solebury, 1949 ; vente Paris, Charpentier, 17 juin 1960 (n° 87) ; vente Londres, Sotheby's, 4 juillet 1936 (n° 75) ; vente Tokyo, Christie's, 27 mai 1969 (n° 302) ; collection Samuel Josefowitz vers 1981 ; vente Paris, Drouot-Montaigne, 3 avril 1990 (n° 58).

Pays-Bas, Triton Foundation

13

Paul Gauguin

Portrait de Madeleine Bernard

1888

huile sur toile, H. 75 – L. 58

signé et daté en haut à droite : *P Gauguin / 88*

historique : donné par Gauguin à Émile Bernard ; collection Maurice Fabre, Paris, vers 1906 ; acheté à Druet par la galerie Bernheim-Jeune, Paris, en 1909 ; acquis à la galerie en 1923.

Grenoble, musée de peinture et de sculpture

14

Paul Gauguin

Nature morte, Fête Gloanec

1888

huile sur toile, H. 38 – L. 53

daté et annoté en bas à droite : *88 / Fête Gloanec / Madeleine B—*

historique : donné par l'artiste à Marie-Jeanne Gloanec le 15 août 1888 ; achat à celle-ci par Maurice Denis en août 1905 ; collection de sa fille M^{me} Robert Boulet-Denis en 1943 ; acquis par le musée en 1964.

Orléans, musée des beaux-arts

15

Paul Gauguin

Enfants de Bretagne

1888 ?

crayon sur papier, H. 26 – L. 38

dédicacé en bas au milieu : *mon cher / mons S / mons mon cher / Schuff*

historique : collection Émile Schuffenecker ; collection Ambroise Vollard ; don de son frère Lucien en 1944 au Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie.

Paris, musée du quai Branly

16

Paul Gauguin

La Vision du sermon (ou La Lutte de Jacob et de l'ange)

1888

huile sur toile, H. 73 – L. 93

signé et daté en bas à gauche : *P Gauguin 1888*

historique : mis en dépôt chez Boussod et Valadon, Paris ; vente Gauguin, Paris, Drouot, 23 février 1891, n° 25 (*Vision après le sermon*) ; acquis par Henri Meilheur Des Pruraux, Paris ; acquis par Ambroise Vollard le 15 février 1910 auprès de M^{me} Des Pruraux ; acquis au début de 1912 à Vollard par Sir Michael Sadler ; collection Sadler, Oxford ; acquis en 1925 par le musée.

Édimbourg, National Gallery of Scotland

17

Utagawa Hiroshige

Pruniers en fleurs, Kameido

1857

Cent célèbres vues d'Edo, n° 30

bois gravé en couleurs sur papier

historique : achat en 1999.

Paris, Bibliothèque nationale de France

18

Katsushika Hokusai

Lutteurs de sumo

Page des *Manga*, volume III, 1815

bois gravé en couleurs sur papier, page H. 17,5 – L. 11,5

historique : collection ancienne du musée Guimet, avant 1910.

Paris, musée national des arts asiatiques Guimet

19

Adolphe Leleux

Jour de fête en Cornouaille

1864

huile sur toile, H. 58 – L. 93

signé et daté : *Adolphe Leleux .1864.*

historique : acquis en 1968.

Paris, Musée national des arts et traditions populaires

20

Hippolyte Lalaisse

Lutte à Rosporden

vers 1864-1865

album *La Bretagne contemporaine*, 1865, volume 2

lithographie sur papier, H. 55 – L. 38

historique : acquis à la librairie Guénégaud à Paris en 1994.

Quimper, Musée départemental breton

21

Olivier Perrin

Les Jeux bretons

vers 1805

eau-forte sur papier, H. 18,5 – L. 23,5

signé en bas à gauche : *O. Perrin inv. del.et fec. aqua-fort.*

historique : sans doute legs de Silguy, 1864.

Quimper, musée des beaux-arts

22

Émile Bernard

Femmes sur la falaise à Saint-Briac

(ou *Trois Bretonnes au bord de la mer à Saint-Briac*)

1888 (?)

huile sur toile, H. 53 – L. 64

signé en bas à droite : *Emile Bernard*

historique : collection famille Bernard.

collection particulière

23

Émile Bernard

Bord de mer en Bretagne, Saint-Briac, 1888

huile sur toile, H. 70,1 – L. 91

signé et daté en bas à droite : *Emile Bernard 1888*

historique : achat en 1985 avec l'aide du FRAM (État et Région Bretagne).

Brest Métropole Océane, musée des beaux-arts

24

Émile Bernard

Pardon à Pont-Aven (ou Les Bretonnes dans la prairie verte)

1888

huile sur toile, H. 74 – L. 92

signé et daté en bas à gauche : *E Bernard 88*

historique : sans doute acquis auprès du peintre par Arsène Alexandre, puis galerie Vollard, puis acquis par Maurice Denis ; ancienne collection de son fils Dominique Denis.

collection particulière

25

Ogata Körin

Musiciens

Le Livre des peintures de Körin, 1802, volume 1, p. 9-10

Album ouvert, estampe sur deux pages, H. 25,6 – L. 36,6

historique : collection Théodore Duret, achat le 20 mars 1899.

Paris, Bibliothèque nationale de France

26

Émile Bernard

Étude de Bretonnes (ou Ronde bretonne)

vers 1888

huile sur toile, H. 81 – L. 54,5

signé en bas au milieu : *Emile Bernard*

historique : ancienne collection Clément Altarriba, gendre du peintre ; acquis par l'État en 1950 ; dépôt du Musée national d'art moderne en 1956.

Quimper, musée des beaux-arts

27

Émile Bernard

La Lessive

1888

bois gravé sur papier, H. 16 – L. 40

historique : collection Marie Henry, Le Pouldu ; collection de sa fille Léa, M^{me} Léon Ollichon, Toulon ; vente aux enchères à Paris, Drouot, 16 mars 1959 (n° 3) ; acquis par l'État en 1959 ; dépôt du Musée national d'art moderne en 1960.

Quimper, musée des beaux-arts

28

Émile Bernard

Le Bois d'Amour

vers 1888-1892

aquarelle et crayon sur papier, H. 21,6 – L. 27,1

cachet de l'atelier en bas à droite : *Emile Bernard*

historique : acquis dans le commerce d'art à Paris en 1978.

Quimper, musée des beaux-arts

29

Vincent Van Gogh

Bretonnes dans la prairie verte

1888

copie de la peinture d'Émile Bernard

aquarelle et mine de plomb sur papier, H. 48,5 – L. 62

historique : achat par la famille Grassi à la galerie Wisselink d'Amsterdam en 1929 ; don à la Galleria en 1958.

Milan, Civica Galleria d'Arte Moderna

Musée des beaux-arts de Quimper

40, place Saint-Corentin

29000 Quimper

tél. : 02 98 95 45 20

fax. : 02 98 95 87 50

musee-beauxarts.quimper.fr

e-mail : musee@mairie-quimper.fr

Jours et heures d'ouverture :

Tous les jours, sauf le mardi, de 10 heures à 12 heures et de 14 heures à 18 heures.

Fermé le 1^{er} mai.

Tarifs :

Le billet d'entrée est valable toute une journée et donne également accès aux collections permanentes.

Plein tarif : 4,50 €.

Tarif réduit : 2,50 € pour les jeunes et les étudiants de moins de 26 ans et les groupes d'au moins 15 personnes.

Gratuit les dimanches 8, 15, 22 et 29 mars.

Gratuit pour les enfants de moins de 12 ans, les demandeurs d'emploi, les étudiants des écoles d'art et d'architecture, de l'école du Louvre, de l'IFROA et des diplômés de restauration des universités, les élèves, les enseignants et le personnel des établissements adhérents au Passeport pour l'art, les membres de l'ICOM, les conférenciers des Monuments historiques et des Villes d'art et d'histoire, les guides interprètes nationaux et régionaux, le personnel des offices de tourisme et des syndicats d'initiative du Finistère, les journalistes et les Amis du musée des beaux-arts de Quimper.

Visites guidées de l'exposition :

Samedis 7 et 28 mars, dimanches 12 et 26 avril, 3, 10 et 31 mai à 15h.

Plein tarif : 6,10 € (droit d'entrée inclus).

Tarif réduit : 3 € (étudiants, demandeurs d'emploi, Amis du musée).

La nuit des musées : samedi 16 mai de 20h à minuit. Entrée libre. Visites guidées gratuites à 20h30 et 22h.

Un livret-jeu à l'attention du jeune public (6-12 ans) est remis gracieusement à l'accueil.

Ateliers-jeux pour les enfants pendant les vacances, renseignements à l'animation du patrimoine au 02 98 95 52 48.

Groupes : réservations et renseignements pour les groupes adultes et scolaires au 02 98 95 45 20.

Un livre « La Vision de Gauguin » par Belinda Thomson, éditions Palantines, réédition de la version originale anglaise publiée à l'occasion de l'exposition organisée à Edimbourg, National Galleries of Scotland, en 2005, au prix de 19 €.