

# Après l'impressionnisme

de Van Gogh à Matisse (1886-1906)

- Présentation
- Préparation et prolongement de la visite
- Liste d'œuvres
- Bibliographie

## Présentation

Baptisé lors de la première exposition du groupe, en 1874, par le terme moqueur du critique Louis Leroy à propos du tableau de Claude Monet, *Impression soleil levant*, le courant impressionniste fait tout d'abord l'objet de critiques hostiles, voire agressives. Puis le public se familiarise avec cette nouvelle vision et les peintres de la lumière élargissent le cercle de leurs partisans. Des marchands commencent à s'intéresser à eux et à convaincre des collectionneurs. Certains peintres impressionnistes préfèrent tout de même tenter leur chance au Salon officiel, avec un succès inégal. En 1886, lors de la huitième et dernière exposition du groupe, Claude Monet et Auguste Renoir n'exposent plus avec leurs camarades Edgar Degas, Mary Cassatt, Berthe Morisot, Camille Pissarro... Paul Gauguin y présente des œuvres pour la quatrième fois, et de nouveaux noms apparaissent, notamment ceux de Georges Seurat et Paul Signac.

Les jeunes peintres des années 1880, confrontés à une scène artistique très marquée par l'impressionnisme, réagissent de différentes manières. Les uns prolongent les recherches de leurs aînés, explorant de nouvelles voies, d'autres s'en éloignent. Jusqu'à la fin du siècle, les tendances novatrices divergentes coexistent : néo-impressionnisme, cloisonnisme et synthétisme, nabis, tandis que des artistes comme Cézanne, Van Gogh ou Toulouse-Lautrec accomplissent leur œuvre de manière autonome. Ces novateurs ont néanmoins un point commun : tous refusent le naturalisme devenu le style officiel de la fin du siècle.

## Le néo-impressionnisme

Le groupe constitué autour de Seurat et Signac s'inscrit dans l'héritage impressionniste et accepte le qualificatif de "néo-impressionniste" que lui attribue le critique Félix Fénéon. Mais ces peintres ont le souci de mettre les théories scientifiques au service de l'art. Ils s'intéressent aux travaux d'Eugène Chevreul qui explique, dans son ouvrage *De la loi du contraste simultané* (1839) comment toute couleur diffuse sa complémentaire sur l'environnement (ainsi un objet rouge colore ses abords en vert ; un objet jaune en violet ; un objet bleu en orange) et transpose cette observation directement sur la toile. Se référant à la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc (1867), leur principe fondamental est celui du mélange optique : l'association de tons juxtaposés sur la toile donne plus d'éclat aux couleurs qu'un mélange au préalable sur la palette de l'artiste. Enfin ils s'intéressent, en particulier Seurat, à la psychologie des sensations développée par Charles Henry dans son *Introduction à une esthétique scientifique* (1885). D'après ces théories, l'art est, comme les sciences, régi par des lois. Les lignes ascendantes suscitent la joie, les descendantes la tristesse, les couleurs vives sont

liées à l'euphorie, les couleurs sombres à la mélancolie... A cet ensemble de systèmes plus ou moins rigoureux, les néo-impressionnistes, également appelés divisionnistes ou pointillistes en raison de l'usage qu'ils font de la juxtaposition des touches, ajoutent des préoccupations sociales. Tout comme leur aîné Camille Pissarro, un temps adepte du divisionnisme, les peintres Signac, Maximilien Luce et le critique Félix Fénéon sont proches du mouvement anarchiste. En 1886, *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte*, présenté par Seurat à la dernière exposition impressionniste, donne l'occasion au public de découvrir cette nouvelle forme de peinture. Après la mort de Seurat, survenue en 1891, Signac poursuit la réflexion esthétique et publie, en 1899, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, texte dans lequel il explicite les théories de la couleur qui ont guidé le mouvement.

## Cloisonnisme et synthétisme

Paul Gauguin, proche des impressionnistes jusqu'en 1886, éprouve le besoin de fuir la civilisation moderne. Son désir de retrouver une nature vierge l'entraîne tout d'abord en Bretagne à la recherche du "sauvage", du "primitif". "Quand mes sabots résonnent sur ce sol de granit, j'entends le son sourd, mat et puissant que je cherche en peinture" écrit-il en 1888 à son ami Schuffenecker. Son style se démarque radicalement de celui du néo-impressionnisme, qu'il qualifie ironiquement de mouvement "ripipoint". Il trouve son inspiration dans la réalité qui l'entoure, mais recompose celle-ci par le jeu abstrait des formes et des couleurs. Il ne recherche pas l'effet réaliste et abolit toute perspective. Il utilise de larges aplats aux tons vifs, simplifie les motifs qu'il cerne de larges traits pour en souligner les contours. La schématisation de la forme et l'exaltation de la couleur sont les principales caractéristiques de ce nouveau courant, appelé synthétisme, qui propose de la réalité une vision à la fois simple et totalement reconstruite. Cette tendance dérive partiellement du cloisonnisme, inventé en 1886 par un jeune peintre, Louis Anquetin, qui se réfère à la technique du vitrail, mais s'inspire aussi fortement des estampes japonaises, des images d'Epinal et des arts primitifs.

Dans le village breton de Pont-Aven, de nombreux artistes travaillent autour de Gauguin, beaucoup d'étrangers et plusieurs français, dont Emile Bernard et Paul Sérusier. Ils ont en commun la volonté d'abolir la hiérarchie entre arts majeurs et arts mineurs, et leurs innovations plastiques vont de pair avec une quête spirituelle qui les rapproche du symbolisme.

Avant de poursuivre plus loin sa quête d'exotisme et de primitivisme, à Tahiti puis aux îles Marquises, Gauguin participe à Paris, au Café Volpini, en 1889, à l'exposition du Groupe impressionniste et synthétiste, exposition qui marque profondément les jeunes artistes qui vont se rassembler sous le nom de "nabis".

## Les "nabis"

Paul Sérusier montre à un groupe de jeunes peintres qui fréquentent l'Académie Julian, atelier où l'enseignement est plus libre qu'à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, un petit tableau qu'il a réalisé à Pont-Aven, au cours de l'été 1888, en suivant ces conseils de Gauguin : "Comment voyez-vous ces arbres ? Ils sont jaunes. Eh bien, mettez du jaune ; cette ombre, plutôt bleue, peignez-la avec de l'outremer pur ; ces feuilles rouges ? mettez du vermillon". Ce *Paysage au Bois d'Amour*, aux formes simplifiées presque jusqu'à l'abstraction, aux couleurs pures et appliquées en aplats, devient *Le Talisman* pour Pierre Bonnard et ses amis qui constituent le groupe des "nabis" (prophètes en hébreu). Les motifs préférés des nabis sont les scènes d'intérieur, intimistes, et les portraits, individuels ou de groupe. Ils privilégient l'aspect décoratif de la peinture et veulent que l'art soit présent partout, pas seulement sur des "tableaux de chevalet". Tous les supports les intéressent, ils réalisent des paravents, des décorations d'intérieurs, créent des affiches, des décors de théâtre, des costumes, illustrent des ouvrages, se font tour à tour sculpteurs, graveurs... Les nabis sont très réceptifs à l'art japonais que Paris découvre par l'intermédiaire, entre autres, du galeriste Siegfried (dit Samuel) Bing, spécialiste des arts d'extrême-Orient et éditeur, de 1889 à 1891, d'une revue intitulée *Le Japon artistique*. Cette influence se manifeste surtout dans les cadrages audacieux et la remise en cause de la perspective traditionnelle. Maurice Denis, l'un des membres du groupe, publie en 1890 la *Définition du néo-traditionnisme*, dans laquelle il souligne 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".

Cette visite, qui permet de s'intéresser à des artistes restés hors courants, comme Vincent Van Gogh, Paul Cézanne ou Henri de Toulouse-Lautrec, et aux représentants des diverses tendances évoquées ci-dessus, couvre chronologiquement la fin de la période correspondant aux collections du musée d'Orsay et, plus largement, du XIX<sup>e</sup> siècle. La modernité de la peinture du XX<sup>e</sup> siècle est abordée à travers le début du fauvisme, mais c'est avec Pablo Picasso et *Les Femmes d'Alger* (1907) qu'elle prend toute sa force, et la découverte est à poursuivre dans les collections des musées d'art moderne...

# Préparation et prolongement de la visite

## Ecoles

Pour les enfants les plus jeunes, il n'est pas indispensable d'évoquer les questions liées à l'histoire de l'art et aux courants artistiques, mais il peut être utile de donner quelques repères chronologiques. Les œuvres proposées au cours de cette visite ne présentent pas d'unité sur le plan thématique, c'est essentiellement sur les aspects plastiques que portera la préparation.

- connaissance des couleurs :

- indiquer les trois couleurs primaires : bleu, jaune rouge. Les faire mélanger deux à deux pour obtenir les couleurs secondaires : orange, vert, violet.

- introduire la notion de couleurs

- complémentaires par le biais d'exercices simples : faire regarder fixement pendant une minute une feuille de papier jaune vif bien éclairée, demander aux enfants de déplacer leur regard sur un mur blanc ou de fermer les yeux et les laisser constater l'apparition d'une teinte violette.

- montrer que la perception d'une couleur varie en fonction de celle qui lui est juxtaposée : faire peindre le même carré rouge sur quatre feuilles. En laisser un tel quel et appliquer autour des trois autres respectivement un encadrement vert, orange et violet. Les enfants constateront que le rouge leur apparaît chaque fois différent.

- évoquer, simplement, la différence entre le mélange physique des couleurs et leur mélange optique : faire peindre trois objets à l'aide des couleurs dites secondaires, donc issues du mélange deux à deux des couleurs primaires, puis demander aux enfants de peindre les mêmes objets en utilisant, sans les mélanger, les couleurs primaires par petites touches juxtaposées.

- perception de l'espace :

- devant / derrière : avec les élèves les plus jeunes travailler sur la notion de proche et de lointain. A l'aide de documents iconographiques, photographies ou reproductions de tableaux, identifier le premier plan, l'arrière-plan et les plans intermédiaires.

- dessus / dessous : faire regarder aux enfants la même scène vue d'en-bas, de face ou d'en haut et noter les différences de perception. Utiliser à nouveau des reproductions pour essayer de repérer la place supposée du photographe ou du peintre. Introduire, éventuellement, les termes de plongée, vue frontale et contre-plongée.

- observation des rapports entre les directions des lignes et les expressions obtenues : faire dessiner le contour d'un visage. Introduire successivement pour le dessin des yeux, du nez et de la bouche des lignes horizontales (impression de calme), montantes (impression de joie) et descendantes (impression de tristesse).

## Collèges et lycées

- reprendre, à partir de la présentation proposée en première partie de cette fiche, les éléments caractéristiques des principaux courants évoqués au cours de cette visite. Cette présentation peut également se faire sous la forme de brefs exposés demandés aux élèves.

- projeter et étudier un ou plusieurs films de la série " Palettes " proposés dans la bibliographie ci-dessous.

- avec les élèves les plus âgés, étudier les rapports entre la peinture et les autres arts de l'époque et s'interroger sur les thématiques choisies.

- connaissance des couleurs :

- rappeler rapidement les principes de base en se référant à la rubrique " écoles " ci-dessus.

- faire réaliser aux élèves un cercle chromatique. Tracer un cercle dans lequel on inscrit un triangle équilatéral. Les trois couleurs primaires se placent aux trois sommets du triangle. Les couleurs secondaires leur sont diamétralement opposées. Créer entre elles les couleurs intermédiaires en graduant les mélanges.

- montrer que deux couleurs complémentaires juxtaposées s'exaltent mutuellement. Tracer un rond d'une couleur primaire, bleu par exemple. L'entourer d'un anneau orange et constater le phénomène. Recommencer l'exercice en laissant un espace blanc entre le cercle et l'anneau, constater que le phénomène d'exaltation mutuelle diminue. Remplacer l'espace blanc par un large cerne d'une teinte sombre (comme dans le travail du vitrail), le phénomène disparaît.

- introduire la notion de tons rompus : mélanger une couleur primaire avec une proportion croissante de sa complémentaire. Constater la perte progressive d'intensité.
- même chose pour les tons rabattus ou dégradés : plus on ajoute de noir à une couleur, plus elle est dite "rabattue". Inversement plus on y ajoute de blanc, plus elle est dite "dégradée".

- rappeler le sens du terme "valeur" : parler de la valeur d'une couleur c'est en préciser le degré de clarté ou d'obscurcissement. Faire observer, à partir de reproductions les couleurs de valeur claire, moyenne ou sombre. Pour cela fermer partiellement les yeux. Les teintes ne sont plus perceptibles mais on continue à distinguer les zones par l'intermédiaire de leur degré de valeur.

- perception de l'espace :

- rappeler aux élèves que l'introduction d'une impression de profondeur dans une œuvre réalisée sur un support à deux dimensions consiste pour l'artiste à trouver les moyens de "tromper" l'œil.

- proposer aux élèves d'observer des reproductions d'œuvres dans lesquelles les artistes utilisent, pour suggérer la troisième dimension, des moyens différents. On pourra ainsi établir une distinction entre la perspective dite linéaire avec l'utilisation du point de fuite (point de l'horizon

vers lequel convergent les lignes) et la diminution progressive de la taille des éléments du tableau au fur et à mesure qu'ils sont censés s'éloigner du premier plan, et la perspective dite atmosphérique qui suggère la profondeur par le jeu des contrastes de valeurs qui diminuent en fonction de la distance (plus les éléments sont censés être loin, plus les valeurs sont claires et plus l'ensemble prend une tonalité qui se rapproche du bleu).

- les œuvres proposées au cours de la visite sont dues à des artistes qui s'éloignent délibérément de cette volonté de restituer l'impression de troisième dimension. Ceux qui adoptent les points de vue multiples ouvrent la voie aux peintres cubistes. Montrer aux élèves quelques reproductions de tableaux de Picasso (*Portrait de Dora Maar*, ou *Maia à la poupée*, par exemple) dans lesquels le peintre assemble des éléments vus sous des angles différents.

- la valeur expressive des lignes :

- élargir les observations proposées ci-dessus (pour les écoles) à d'autres domaines que celui du visage humain.

## Liste d'œuvres

(Cette liste est donnée à titre indicatif, elle permet de se faire une idée de la nature des collections du musée d'Orsay sur le thème retenu. Lorsqu'un conférencier mène la visite, il reste libre du choix des œuvres qu'il présente)

### Post-impressionnisme

Vincent Van Gogh (1853-1890) :  
*L'Église d'Auvers-sur-Oise, vue du chevet* (juin 1890)  
*La Chambre à Arles* (1889)  
*Portrait de l'artiste* (1889)

Paul Cézanne (1859-1906) :  
*La Femme à la cafetière* (vers 1895)  
*Pommes et oranges* (vers 1895-1900)  
*Les Joueurs de cartes* (vers 1890-1895)

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) :  
*Jane Avril dansant* (1891)  
*La Toilette* (1896)  
*Panneaux pour la baraque de La Goulue à la Foire du Trône à Paris* (1895)

### Néo-impressionnisme

Georges Seurat (1859-1891) :  
*Cirque* (1891)  
*Poseuse de face* (1887)  
*Port-en-Bessin, marée haute* (1888)

Paul Signac (1865-1935) :  
*Femmes au puits* (1893)  
*La Bouée rouge, Saint-Tropez* (1895)

Maximilien Luce (1858-1941) :  
*Les Batteurs de pieux* (1902-1903)

Henri Matisse (1869-1954) :  
*Luxe, calme et volupté* (1904)

### Cloisonnisme et synthétisme

Paul Gauguin (1848-1905) :  
*Autoportrait au Christ jaune* (1890-91)  
*La Belle Angèle* (1889)  
*Femmes de Tahiti ou Sur la plage* (1891)

Emile Bernard (1868-1941) :  
*Madeline au Bois d'Amour* (1888)  
*Moisson au bord de la mer* (1891)

Paul Sérusier (1864-1927) :  
*Le Talisman, l'Aven au Bois d'Amour* (1888)  
*L'Averse* (1893)

## Les Nabis

Pierre Bonnard (1867-1947) :  
*Le Corsage à carreaux* (1892)  
*Le Peignoir* (1892)

Edouard Vuillard (1868-1940) :  
*Jardins publics* (1894)  
*Au lit* (1891)

Maurice Denis (1870-1945) :  
*Les Muses* (1893)

Félix Vallotton (1865-1925) :  
*Le Ballon* (1899)  
*Le Dîner, effet de lampe* (1899)

## Le Fauvisme

André Derain (1880-1954) :  
*Pont de Charing Cross* (1906)

Maurice de Vlaminck (1876-1958) :  
*Restaurant de la Machine à Bougival* (vers 1905)

## Bibliographie

### Le post-impressionnisme

- John Rewald, *Le Post-impressionnisme*, Albin Michel "Pluriel", nouvelle édition revue, 1987, 2 volumes
- Guy Cogeval, *Les années post-impressionnistes*, Nouvelles Editions françaises, 1988
- Albert Aurier, *Le symbolisme en peinture. Van Gogh, Gauguin et quelques autres*, Caen, L'Echoppe, 1991

#### Paul Cézanne

- Michel Hoog, *Cézanne "puissant et solitaire"*, Gallimard "Découvertes" / RMN, 1991
- *Cézanne, les années de jeunesse : 1859-1872*, catalogue de l'exposition du musée d'Orsay, RMN, 1988
- *Cézanne*, catalogue de l'exposition des Galeries Nationales du Grand-Palais, RMN, 1995
- Paul Cézanne, *Correspondance*, nouvelle édition, Grasset et Fasquelle, 1978
- *Conversations avec Cézanne*, édition critique présentée par P.M. Doran, Macula, 1978
- Diapositives Musée d'Orsay, *Cézanne*, deux séries de dix vues (AS 10 0055 et 10 0056)
- *Cézanne, le film de l'exposition*, film de Jean-Paul Fargier, VHS, 26 minutes, RMN, 1995
- *La violence du motif. La Montagne Sainte-Victoire (1870-1886) de Paul Cézanne*, film d'Alain Jaubert, série "Palettes", VHS, 26 minutes, éditions Montparnasse
- *Moi, Paul Cézanne*, cédérom, RMN / Télérama / Index+, version Mac/PC, 1995

#### Vincent Van Gogh

- Pascal Bonafoux, *Van Gogh, le soleil en face*, Gallimard "Découvertes" / RMN, 1987
- *Van Gogh à Paris*, catalogue de l'exposition du musée d'Orsay, RMN, 1988
- Diapositives musée d'Orsay, *Van Gogh*, deux séries de dix vues (AS 10 0055 et 10 0056)
- *La haute note jaune. La Chambre à Arles (1889) de Vincent Van Gogh*, film d'Alain Jaubert, série "Palettes", VHS, 26 minutes, éditions Montparnasse
- Joëlle Bolloch et Laurence Madeline, *Van Gogh et la chambre à Arles*, cédérom, collection "Fenêtre sur l'art", édition Vilo multimédia/La Cinquième multimédia/RMN, version mac-PC, 1998
- Frédéric Sorbier, *Mission Soleil*, cédérom, Index+/Media Factory, version PC, 1998

#### Henri de Toulouse-Lautrec

- Claire et José Frèches, *Toulouse-Lautrec, les lumières de la nuit*, Gallimard "Découvertes" / RMN, 1991
- *Toulouse-Lautrec*, catalogue de l'exposition des Galeries Nationales du Grand-Palais, RMN, 1992
- Textuel (collectif), *Le Temps Toulouse-Lautrec*, RMN, 1991
- Diapositives Musée d'Orsay, *Toulouse-Lautrec*, une série de dix vues (AS 10 0054)
- *Une légende fin-de-siècle. Panneaux pour la baraque de la Goulue (1895) de Henri de Toulouse-Lautrec*, film d'Alain Jaubert, série "Palettes", VHS, 26 minutes, éditions Montparnasse

### Le néo-impressionnisme

- Françoise Cachin, *Seurat, le rêve de l'art-science*, Gallimard "Découvertes" / RMN, 1991
- *Seurat*, catalogue de l'exposition des Galeries Nationales du Grand-Palais, RMN, 1991
- Textuel (collectif), *Le Temps Seurat*, RMN, 1991
- *Signac et la libération de la couleur*, catalogue de l'exposition du musée de Grenoble, RMN, 1997
- Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, réédition, Hermann "Savoir", 1987
- Félix Fénéon, *Au-delà de l'impressionnisme*, Hermann, 1966
- Diapositives Musée d'Orsay, *Le post-impressionnisme*, une série de dix vues (AS 10 0057)
- *L'utopie orange, vert, pourpre. Un Après-midi à l'île de la Grande Jatte (1886) de Georges Seurat*, film d'Alain Jaubert, série "Palettes", VHS, 26 minutes, éditions Montparnasse
- Frédéric Sorbier, *Au cirque avec Seurat*, cédérom, RMN / Gallimard jeunesse / France Télécom, version Mac/PC, 1996

### Paul Gauguin, Ecole de Pont-Aven, cloisonnisme, synthétisme

- Françoise Cachin, *Gauguin, "ce malgré moi de sauvage"*, Gallimard "Découvertes" / RMN, 1989
- Antoine Terrasse, *Pont-Aven, l'Ecole buissonnière*, Gallimard "Découvertes" / RMN, 1995
- *Gauguin*, catalogue de l'exposition des Galeries Nationales du Grand Palais, RMN, 1989
- *Paul Sérusier*, catalogue de l'exposition du musée de Pont-Aven, 1991
- *Emile Schuffenecker*, catalogue de l'exposition des musées de Pont-Aven et de Saint-Germain-en-Laye, 1996
- Paul Gauguin, *Avant et après*, Editions Avant et Après, 1989
- Diapositives Musée d'Orsay, *Gauguin*, une série de dix vues (AS 10 0041), *Ecole de Pont-Aven*, une série de dix vues (AS 10 0058)

### Les Nabis

- *Les Nabis*, catalogue de l'exposition des Galeries Nationales du Grand Palais, RMN, 1995
- Claire Frèches et Antoine Terrasse, *Les Nabis*, Flammarion, 1990
- Guy Cogeval, *Vuillard, le temps détourné*, Gallimard "Découvertes" / RMN, 1995
- *Maurice Denis, 1870-1943*, catalogue de l'exposition du musée de Lyon, RMN, 1994
- Maurice Denis, *Le Ciel et l'Arcadie*, Hermann, 1995
- Diapositives Musée d'Orsay, *Bonnard*, une série de dix vues (AS 10 0054), *Les Nabis*, une série de dix vues (AS 10 0059)
- *Maurice Denis et la peinture nabis*, film d'Edwige Kertès, VHS, 22 minutes, RMN, 1995
- *Les Allées du souvenir. Les Jardins publics (1894) d'Edouard Vuillard*, film d'Alain Jaubert, série "Palettes", VHS, 26 minutes, éditions Montparnasse

### Le Fauvisme

- Patrice Bachelard, *Derain, un fauve pas ordinaire*, Gallimard "Découvertes" / RMN, 1994

# Après l'impressionnisme

de Van Gogh à Matisse (1886-1906)

## • La visite : les œuvres

(la commodité géographique du parcours a été privilégiée sur la logique des dates : bien mentionner aux élèves que les tableaux de Henri Matisse et André Derain sont assez nettement postérieurs aux autres)

1. Vincent Van Gogh (1853-1890) : *L'Église d'Auvers-sur-Oise, vue du chevet* (juin 1890)

- localisation : niveau supérieur, salle 35
- le contexte : après son séjour dans le sud de la France, à Arles puis à l'hôpital psychiatrique de Saint-Rémy de Provence, Vincent Van Gogh s'installe à Auvers-sur-Oise, village des environs de Paris. Son frère Théo, inquiet de sa santé, l'a incité à rencontrer le docteur Gachet, peintre lui-même et ami de nombreux peintres, qui accepte de s'occuper de lui. Van Gogh prend pension à l'auberge Ravoux ; durant les deux mois qui s'écoulent entre son arrivée, le 21 mai 1890, et sa mort, le 29 juillet, l'artiste réalise environ soixante-dix toiles, soit plus d'une par jour, sans compter de nombreux dessins.
- le sujet : c'est le seul tableau consacré à l'église d'Auvers, qu'on distingue parfois au loin dans des vues d'ensemble du village. Cette église, construite au XIII<sup>e</sup> siècle, dans le premier style gothique, flanquée de deux chapelles romanes, devient, sous le pinceau de l'artiste, un monument flamboyant qui semble prêt à se disloquer sous une pression venue du sol et des deux chemins qui l'enserrent, tels des torrents de lave ou de boue. Van Gogh décrit ce tableau - peint, semble-t-il le 3 ou le 4 juin - dans une lettre à sa sœur Wilhelmine : "J'ai un grand tableau de l'église du village, un effet où le bâtiment paraît violacé contre le ciel d'un bleu profond et simple, de cobalt pur, les fenêtres à vitraux paraissent comme des taches bleu d'outremer, le toit est violet et en partie orangé. Sur l'avant-plan, un peu de verdure fleurie et de sable ensoleillé rose. C'est encore presque la même chose que les études que je fis à Nuenen de la vieille tour et du cimetière, seulement à présent la couleur est probablement plus expressive, plus somptueuse".
- observer : si l'on compare ce tableau avec les Cathédrales de Claude Monet, peintes peu de temps après, on mesure ce qui sépare la démarche de Van Gogh de celle des impressionnistes. Contrairement à Monet, il ne cherche pas à rendre l'impression des jeux de la lumière sur le monument. Même si l'église reste reconnaissable, la toile propose moins au spectateur une image fidèle de la réalité qu'une forme d'"expression" d'église. Les moyens plastiques utilisés par Van Gogh annoncent le travail des fauves et des peintres expressionnistes.

2. Paul Cézanne (1839-1906) :

*La Femme à la cafetière*, vers 1895

- localisation : niveau supérieur, salle 36
- le contexte : ce tableau, non daté comme la majorité des œuvres de Cézanne, a vraisemblablement été peint vers 1895. Il y a alors près de vingt ans que l'artiste s'est éloigné du

mouvement impressionniste. Ses sujets de prédilection sont les paysages, les natures mortes et les portraits.

- le sujet : il s'agit du portrait d'une femme non identifiée, sans doute une des employées de la maison familiale du Jas de Bouffan, près d'Aix-en-Provence. Cézanne éprouve des difficultés à travailler avec des modèles professionnels et représente le plus souvent des membres de son entourage : sa femme, son fils, ses voisins, ses amis, et, à maintes reprises, pratique l'autoportrait. Il n'a pas le souci de rendre la psychologie de ses personnages, exclut même la plupart du temps toute individualisation. Il est peut-être excessif de dire qu'il traite ses portraits à la manière des natures mortes, bien qu'on lui attribue ces propos à l'encontre d'un modèle manifestant de l'impatience à l'occasion d'une longue séance de pose : "Est-ce que ça bouge, une pomme ?"
- observer : Cézanne abolit la perspective traditionnelle, la position de la table, basculée vers l'avant, est en contradiction avec la frontalité du personnage. Les lignes verticales du pli central de la robe renvoient à celles qui partagent la cuillère en deux lobes, l'horizontale de la ceinture à celle qui traverse la cafetière. Cette rigueur géométrique est contredite par le réseau linéaire irrégulier des panneaux de l'armoire de cuisine derrière la femme et par le papier peint fleuri. *La Femme à la cafetière* est sans doute l'une des œuvres qui illustre le mieux la volonté de Cézanne de "traiter la nature par le cylindre, la sphère et le cône".

3. Paul Gauguin (1848-1905) :

*Autoportrait au Christ jaune*, 1890-91

- localisation : niveau supérieur, salle 43
- le contexte : cet autoportrait est le dernier, ou l'un des derniers, réalisé par Gauguin avant son premier départ pour Tahiti. L'artiste évoque en ces termes le sentiment de solitude et de découragement qui l'accable alors : "A la fin, cet isolement est un leurre, en tant que bonheur, à moins d'être de glace, absolument insensible. Malgré mes efforts pour le devenir, je ne le suis point, la nature revient sans cesse, tel le Gauguin du pot, la main étouffant dans la fournaise le cri qui veut s'échapper" (lettre à Emile Bernard, novembre 1889)
- le sujet : il s'agit d'un triple autoportrait. Gauguin se représente, tourné vers le spectateur dans une pose de trois-quarts, sur un fond qui reprend deux de ses œuvres récentes. D'une part on retrouve, inversé puisque Gauguin pose devant un miroir, un fragment du *Christ jaune*, réalisé en 1889. Peint d'après le crucifix en bois polychrome conservé dans la chapelle de Trémalo, près de Pont-Aven, cette image apporte une note symbolique à l'autoportrait : les bras largement ouverts du Christ s'élèvent au-dessus de l'artiste en un geste protecteur. D'autre part Gauguin représente le *Pot autoportrait en forme de tête de grotesque*, qu'il a réalisé en grès émaillé en 1889, et qu'il décrit comme "vaguement une tête de



1



2



3

Gauguin le Sauvage". Cette céramique incarne ses aspirations vers le primitif, le retour aux sources. *L'Autoportrait au Christ jaune* n'est donc pas un simple autoportrait dans un atelier, mais une reconstitution dans laquelle chaque élément fait sens, évoquant une facette de l'artiste "entre l'ange et la bête", entre le synthétisme et le primitivisme.

- observer : la composition équilibrée du tableau, sa facture vigoureuse concourent à exprimer l'énergie farouche qui anime l'artiste. Le visage de Gauguin est partagé entre une zone dans l'ombre et l'autre éclairée, faisant écho au rapport de valeurs inversé pour les éléments du fond, le Christ éclairé, le pot dans l'ombre. Dans le visage, c'est sur le front qu'est située la valeur la plus claire ; s'agit-il de montrer que c'est autant le cerveau que la main de l'artiste qui procède à la création ?

1. Vincent Van Gogh : *L'Église d'Auvers-sur-Oise, vue du chevet*, juin 1890

2. Paul Cézanne : *La Femme à la cafetière*, vers 1895

3. Paul Gauguin : *Autoportrait au Christ jaune*, 1890-91

4. Emile Bernard (1868-1941) : *Madeleine au Bois d'Amour*, 1888

- localisation : niveau supérieur, salle 43
- le contexte : Emile Bernard a vingt ans lorsqu'il séjourne à Pont-Aven, avec sa mère et sa sœur, aux côtés de Gauguin. C'est une période riche en amitié et en émulation qui voit s'élaborer les bases du cloisonnisme et du synthétisme. Une rivalité en surgira bientôt, chacun revendiquant la paternité de ces théories.
- le sujet : Madeleine Bernard (1871-1895), la sœur d'Emile, est alors âgée de 17 ans. La jeune fille sert à plusieurs reprises de modèle aux artistes, notamment à Paul Gauguin. Celui-ci réalise son portrait en buste dans un intérieur, alors qu'Emile Bernard la représente allongée, dans un paysage. Dans les deux cas il s'agit d'une représentation symbolique, qui ne recherche pas la ressemblance : "Il [Gauguin] fit le portrait de ma sœur, tandis que je la peignais au Bois d'Amour, dans l'attitude allongée d'une gisante. Bien entendu, Gauguin ni moi, ne fimes de ma sœur autre chose qu'une caricature, étant donné nos idées d'alors sur le caractère (...)". Cette transposition s'inspire sans doute de Puvis de Chavannes et de son *Bois sacré cher aux Arts et aux Muses*, exposé au Salon de 1884.
- observer : le format imposant, rare dans les productions de Pont-Aven. Les couleurs plates, mates, les formes réduites à l'essentiel, les contours appuyés sont caractéristiques du cloisonnisme et du synthétisme. Enfermés dans leurs contours appuyés, les aplats ne sont pas à proprement parler traités en couleurs pures, mais les mélanges sont peu nombreux et la touche peu apparente. La ligne d'horizon est absente et aucune ligne de fuite n'est là pour évoquer la profondeur. Celle-ci est rendue à travers la superposition des plans horizontaux : le corps allongé et les bandes du paysage séparées par la rivière.

5. Georges Seurat (1859-1891) : *Cirque*, 1891

- localisation : niveau supérieur, salle 45
- le contexte : après ses grandes compositions consacrées à des personnages dans des paysages (*Une baignade, Asnières*, 1884 ; *Un dimanche après-midi à l'île de la Grand-Jatte*, 1886), Seurat s'est attaqué à la représentation du nu féminin (*Poseuses*, 1888), puis s'est intéressé au monde du spectacle (*Parade de cirque*, 1888 ; *Chahut*, 1889-90). Il présente *Cirque*, ainsi que six *Marines*, au Salon des Indépendants de 1891.
- le sujet : la popularité du spectacle de cirque est alors très grande, de nombreux artistes en ont d'ailleurs laissé le témoignage, tels Degas ou Toulouse-Lautrec. Seurat transforme le cirque Fernando, devenu depuis la cirque Medrano, proche de son atelier, en un cirque anonyme. Sur la piste évoluent une écuyère sur un cheval blanc, Monsieur Loyal muni de son fouet, un clown situé derrière lui en train de le parodier, un clown acrobate et, de dos, inquiétant, un dernier clown qui semble régler la scène. La tenue vestimentaire

et l'attitude des spectateurs caractérisent différents types et classes sociales. Sur leurs sièges bordés de velours rouge, les spectateurs de première classe portent fourrures, plumes ou chapeaux haut-de-forme ; derrière eux, le public de seconde classe, vêtu plus modestement, est installé sur des banquettes en bois, tandis qu'en haut, garçons en casquettes et filles en cheveux sont accoudés à la balustrade.

- observer : Seurat ne se préoccupe pas de restituer la profondeur de l'espace et la perspective est improbable. Par exemple il n'est pas, logiquement, possible que le spectateur du tableau voie tous les membres du public de face et de taille identique, quelle que soit leur position sur les différents niveaux de gradins. Le peintre utilise les lignes ascendantes gauche - droite qui donnent le sensation de gaieté, de mouvement, de dynamisme : courbure de la piste, angle formé par le dos du cheval et l'écuyère... Seurat isole son tableau par une bordure sombre peinte directement sur la toile ainsi que par un cadre traité avec le même ton bleu.

6. Paul Signac (1863-1935) : *Femmes au puits*, 1895

- localisation : niveau supérieur, salle 46
- le contexte : après la mort de Seurat, survenue en 1891, Signac poursuit à la fois son œuvre de peintre et de théoricien du groupe néo-impressionniste. En 1892, il décide de fuir Paris pour Saint-Tropez où il passera environ six mois par an jusqu'en 1913.
- le sujet : après avoir réalisé, durant l'été 1892, plusieurs petits formats consacrés au port de Saint-Tropez, Signac entreprend l'année suivante une grande composition, qui deviendra en 1894 *Le Temps d'Harmonie*, allégorie de la société idéale et illustration du bonheur de vivre. Dans l'une des premières esquisses pour ce tableau, figurent deux femmes occupées à tirer l'eau d'un puits. Signac décide d'isoler ces deux personnages et de leur consacrer une toile. Tous les éléments du paysage dans laquelle il situe la scène existent bien à Saint-Tropez : la colline surmontée de la Citadelle, la mer et la jetée du port, les collines des Maures et les contreforts de l'Estérel, mais le peintre les synthétise à son gré, créant un nouveau paysage sur sa toile après plusieurs dessins et études préparatoires. Le tableau est exposé au Salon des Indépendants de 1895, sous le titre de *Jeunes Provençales au puits (décoration pour un panneau dans la pénombre)*. Le sous-titre choisi par Signac confirme le point de vue du critique Félix Fénéon qui a vu poindre dans l'œuvre du peintre "un art à grand développement décoratif, qui sacrifie l'anecdote à l'arabesque, la nomenclature à la synthèse".
- observer : il est possible de voir dans cette composition un hommage à *Cirque* de Seurat. Il existe en effet des similitudes entre l'organisation de l'espace pictural (par exemple l'oblique sinuose de la colline rappelle la diagonale formée par le cheval et son écuyère, la ligne que suit le chemin évoque celle qui correspond au fouet...). Les deux tableaux sont réalisés à partir



4



5



6

des couleurs primaires (bleu, jaune, rouge), mais Signac y ajoute les complémentaires (orange, vert, violet), et il cherche à donner, grâce à l'usage de tonalités stridentes, voire acides, l'impression que c'est la peinture elle-même qui génère la lumière.

7. Henri Matisse (1869-1954) :

*Luxe, calme et volupté*, 1904

- localisation : niveau supérieur, salle 46
- le contexte : Matisse a lu l'essai de Signac *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* paru dans *La Revue blanche*. Il fait la connaissance du peintre à l'occasion du Salon des Indépendants de 1904 et accepte une invitation à passer l'été à Saint-Tropez. C'est là qu'est réalisé ce tableau qui, constitue une sorte de bilan de l'apport du néo-impressionnisme.

- le sujet : tout d'abord intitulé *Les Baigneuses*, ce tableau prend son point de départ dans la réalité bourgeoise d'un goûter sur la plage, version matissienne d'un déjeuner sur l'herbe. Mais il aboutit du côté de chez Puvis de Chavannes et d'une vision de l'Âge d'or, version païenne du paradis chrétien. Outre Puvis de Chavannes avec son *Doux pays*, de nombreux peintres ont illustré ce thème, d'Ingres à Cézanne et Gauguin, sans oublier Signac lui-même, dont *Au temps d'harmonie*, initialement intitulé *Au temps d'anarchie*, évoque la vision régénérée de l'avenir rêvée par les socialistes et les anarchistes. En même temps qu'il transforme son pique-nique naturaliste en Arcadie, Matisse en modifie le titre, empruntant l'un des vers de *L'invitation au voyage* de Baudelaire. Le choix de la technique néo-impressionniste est très passager chez Matisse, qui fait d'ailleurs vite part de ses doutes à Signac : "Avez-vous trouvé dans mon tableau des *Baigneuses* un accord parfait entre le caractère du dessin et le caractère de la peinture ? Selon moi, ils me paraissent totalement différents l'un de l'autre, et même absolument contradictoires. L'un, le dessin, dépend de la plastique linéaire ou sculpturale, et l'autre, la peinture, dépend de la plastique colorée. Résultat : la peinture, surtout divisée, détruit le dessin qui tire toute son éloquence du contour".

- observer : Matisse n'utilise pas exclusivement la technique néo-impressionniste dans ce tableau. Au lieu de modeler, comme le fait Signac, le passage d'un objet à l'autre par la couleur et sa gradation, Matisse simplifie et tranche, en colorant par exemple les deux jambes d'un même personnage dans deux teintes différentes. Par ailleurs, le contour des éléments sont dessinés, d'un trait plus ou moins marqué.

8. Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) :

*Jane Avril dansant*, 1891

- localisation : niveau supérieur, salle 47
- le contexte : Toulouse-Lautrec a fait très tôt de Montmartre son quartier de prédilection. Il y fréquente cirques, cafés-concerts, cabarets, bals et maisons closes. Pour les représenter, il utilise, en fonction du sujet ou de la destination de l'œuvre, diverses techniques : crayon, peinture sur toile, peinture à l'essence sur carton, lithographie...
- le sujet : Jane Avril (1868-1945) se passionne pour la danse alors qu'elle participe à un bal organisé à la Salpêtrière où elle est internée pour maladie nerveuse. Elle ne quittera plus désormais

le monde du spectacle, danseuse d'abord, comédienne ensuite. Celle qui est surnommée "La Mélinite" est devenue à vingt ans l'une des étoiles du quadrille du Moulin Rouge, mais sa véritable vocation est la danse en soliste. "Jane Avril dansait, tournait, gracieuse, légère, un peu folle, pâle, amaigrie, racée... elle tournait, détournait, sans poids, nourrie de fleurs ; Lautrec clamait son admiration". rapporte Paul Leclercq, ami du peintre. Celui-ci représente son modèle à plusieurs reprises, dansant, comme ici ; entrant, en bourgeoise élégante, au Moulin Rouge ; sur des affiches annonçant les spectacles du Jardin de Paris ou du Divan japonais.

- observer : le cadrage de la scène met en valeur le personnage du premier plan, la profondeur est accentuée par les lignes de fuite. C'est à la fois le jeu de jambes et la personnalité du modèle qui intéressent Lautrec : la rapidité du mouvement des jambes est suggéré par le traitement flou et confus du bas du corps, tandis que le visage est traité comme un portrait, très travaillé. Le reste du tableau est rapidement esquissé, le support de carton restant largement visible, en fond.

9. Paul Sérusier (1864-1927) :

*Le Talisman, l'Aven au Bois d'Amour*, 1888

- localisation : niveau supérieur, salle 48
- le contexte : Paul Sérusier séjourne durant l'été 1888 à Pont-Aven. Il y côtoie Paul Gauguin dont il suit les conseils. De retour à Paris, Sérusier montre à ses jeunes collègues, qui vont se regrouper sous l'étiquette de "nabis", ce qui va devenir leur "Talisman".
- le sujet : le paysage retenu pour cette "leçon de peinture" est le même que celui qu'a choisi Emile Bernard comme cadre pour le portrait de sa sœur. Une observation attentive permet de retrouver certains éléments de la réalité : le bois, en haut à gauche, le chemin transversal, la rangée de hêtres au bord de la rivière et le moulin, au fond sur la droite. Chacun de ces éléments devant une tache de couleur. Selon Maurice Denis, Gauguin avait tenu à Sérusier les propos suivants : "Comment voyez-vous ces arbres ? Ils sont jaunes. Eh bien, mettez du jaune ; cette ombre, plutôt bleue, peignez-la avec de l'outremer pur ; ces feuilles rouges ? mettez du vermillon". Bien que soucieux de privilégier la sensation visuelle sur la perception intellectuelle du monde, les impressionnistes n'avaient pas abandonné la conception d'une peinture représentant le spectacle observé. Ici la conception mimétique est totalement remplacée par la recherche d'un équivalent coloré. Maurice Denis explique que devant ce paysage, lui et ses amis se sont trouvés "libérés de toutes les entraves que l'idée de copier apportait à [nos] instincts de peintre" et qu'ils connurent ainsi "que toute œuvre d'art était une transposition, une caricature, l'équivalent passionné d'une sensation reçue".
- observer : il s'agit d'une œuvre réalisée sur un petit panneau de bois (et non, comme il a souvent été dit, sur un couvercle de boîte à cigares). Le peintre a appliqué, en larges touches, les couleurs



7



8



9

primaires : jaune pour les arbres, bleu pour les ombres, rouge vermillon pour les feuilles ; et leurs complémentaires : vert pour une partie du feuillage, violet pour le moulin. L'usage du blanc est limité à la zone blanc-bleutée du premier plan. Toute volonté de rendre l'effet de profondeur est exclue et la bi-dimensionnalité du tableau est affirmée, annonçant la formule de Maurice Denis : "une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées".

7. Henri Matisse : *Luxe, calme et volupté*, 1904

8. Henri de Toulouse-Lautrec : *Jane Avril dansant*, 1891

9. Paul Sérusier : *Le Talisman, l'Aven au Bois d'Amour*, 1888

10. André Derain (1880-1954) :  
*Pont de Charing Cross*, 1906

- localisation : salle 50, collection Max et Rosy Kaganovitch
- le contexte : en 1905 André Derain passe l'été à Collioure avec Matisse qui est encore marqué par son expérience néo-impressionniste. Il y a tout juste un an, en effet, que ce dernier a peint *Luxe, calme et volupté*. La même année, au Salon d'Automne à Paris, une salle du Grand-Palais réunit des œuvres de Matisse, Derain, Vlaminck, Van Dongen... Le critique du *Gil Blas*, Louis Vauxcelles, voyant une sculpture au milieu des toiles vivement colorées, commente : "Mais, c'est Donatello parmi les fauves !" donnant ainsi son nom au fauvisme.
- le sujet : fin 1905, début 1906, Derain séjourne à Londres, il en rapporte une trentaine de toiles dont une grande part consacrées à des vues de la Tamise. Pour ce *Pont de Charing Cross*, l'artiste a placé son chevalet sur le pont de Waterloo, afin d'avoir une vue plongeante sur les piétons et les voitures empruntant le quai Victoria. On reconnaît, à l'arrière-plan, le Parlement et l'Abbaye de Westminster, deux des bâtiments les plus populaires de Londres dont l'image est à l'époque largement connue grâce aux cartes postales. Même si l'endroit est aisément identifiable, ce n'est pas le souci de naturalisme qui guide Derain. Il donne une vision moderne de la ville avec ses fumées et son animation. La ligne courbe du quai, l'inclinaison des voitures, la silhouette penchée des piétons, suggèrent la vitesse. La forme allongée des volutes de fumée, perpendiculaires à la direction de la circulation sur le quai, laisse deviner une autre activité, venant cette fois du fleuve.
- observer : Derain combine dans cette toile deux manières d'utiliser la couleur. D'une part il traite en aplats les zones qui forment la chaussée, les trottoirs, les arbres et, partiellement, les bâtiments. Il neutralise l'effet de contraste simultané (exaltation de deux couleurs complémentaires juxtaposées) en cernant chacune des plages colorées : le vert de la chaussée est séparé du rouge par un large trait bleu. D'autre part il utilise, pour le ciel et l'eau, des touches jaunes mêlées à des touches bleues, à la manière des néo-impressionnistes.

11. Pierre Bonnard (1867-1947) :  
*Le Corsage à carreaux*, 1892

- localisation : niveau médian, salle 72
- le contexte : Pierre Bonnard, alors au début de sa carrière, découvre l'art japonais grâce à deux expositions parisiennes, la première, en 1888, chez le marchand Siegfried (dit Samuel) Bing, l'autre, deux ans plus tard, à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Il en est très profondément marqué, recevant même, au sein du groupe nabi, le surnom de "nabi très japonais".
- le sujet : la femme qui a servi de modèle pour *Le Corsage à carreaux* est Andrée Terrasse (1872-1923), sœur de l'artiste et épouse du compositeur

Claude Terrasse. Cette œuvre doit son format oblong à l'influence des kakemonos, peintures sur soie ou sur papier suspendues verticalement et que l'on peut enrouler autour d'un bâton, dont la hauteur est, comme ici, sensiblement égale au double de la largeur. Bonnard s'inspire également de la mise en page des Ukiyo-é, ces estampes dans lesquelles les personnages sont souvent coupés par le cadre et qui ignorent la symétrie familière aux œuvres de l'Occident. Il choisit des angles inhabituels : la table est regardée selon un point de vue plongeant, et, basculée, elle se trouve dans le même plan que le personnage qui est vu d'en-dessous. Cette multiplication des points de vue fait penser aux dislocations de Cézanne et préfigure celles de Picasso ou de Braque. L'œuvre offre, au premier regard, un aspect décoratif dû au motif du vêtement, mais Bonnard atténue cet effet en introduisant une difficulté de déchiffrement de l'ensemble du premier plan.

- observer : la manière dont Bonnard parvient à donner une impression de volume sans utiliser ni la perspective traditionnelle, ni le modelé. Sur le corsage fait d'une étoffe plate, non marquée par l'empreinte du corps, il trace des arabesques qui suggèrent l'anatomie, créant l'illusion de la forme par le dessin. Il procède de même pour le menton, suggéré par un simple trait, et pour le volume du crâne, évoqué par l'arabesque de la mèche de cheveux.

12. Edouard Vuillard (1868-1940) :  
*Jardins publics*, 1894

- localisation : niveau médian, salle 70
- le contexte : Alexandre Natanson, l'un des directeurs de *La Revue blanche*, commande à Edouard Vuillard neuf panneaux pour décorer la salle à manger de son appartement de l'avenue du Bois, devenue depuis l'avenue Foch. Les panneaux ont été dispersés, cinq d'entre eux sont conservés au musée d'Orsay.
- le sujet : Vuillard choisit pour thème les jardins de Paris, interprétés d'une manière très libre, sans souci d'exactitude. Comme ses camarades du groupe nabi, le peintre refuse d'isoler l'art de la vie quotidienne et adopte une attitude qui sera ainsi résumée par Jan Verkade, un autre membre du groupe : "Plus de tableau de chevalet ! La peinture ne doit pas usurper une liberté qui l'isole des autres arts. Il n'y a pas de tableaux, il n'y a que des décorations". On peut déceler plusieurs sources pour ces panneaux de Vuillard. Pour satisfaire son désir de rendu intimiste, il pense aux tapisseries du musée de Cluny : "Sujets humbles que ces décorations de Cluny ! Exposition d'un sentiment intime sur une plus grande surface". Pour les sujets, il se tourne vers les impressionnistes, particulièrement vers Monet et ses *Femmes au jardin*. Pour la peinture mate, les couleurs crayeuses évoquant la technique de la fresque, il regarde du côté de Puvion de Chavannes et de ses décorations murales. A cet effet il utilise la peinture à la colle, c'est-à-dire des pigments en poudre mélangés à de la colle et dilués dans l'eau chaude.



10



11



12

- observer : Vuillard est également, comme Bonnard, imprégné de l'art japonais, ce qui est sensible dans ses compositions. Il ne dispose pas son groupe principal au centre, et ne tente pas de le contrebalancer par d'autres figures qui feraient contrepoids. Décentrement, dissymétrie, déséquilibre sont voulus. Les humains n'ont pas plus d'importance que les éléments naturels. Bernard Dorival, l'un des spécialistes de la peinture nabie, parle à ce propos de "désanthropocentration" de la peinture.