



DOSSIER PÉDAGOGIQUE
À DESTINATION DES ENSEIGNANTS ET DES RELAIS ASSOCIATIFS

GAUGUIN L'ACHIMISTE

GRAND PALAIS
11 OCTOBRE 2017 - 22 JANVIER 2018



© RmnGP 2017

GAUGUIN L'ALCHIMISTE

SOMMAIRE

11 OCTOBRE 2017 - 22 JANVIER 2018

03	Introduction
04	Entretien avec Claire Bernardi et Ophélie Ferlier-Bouat, commissaires de l'exposition
06	Visiter l'exposition
07	Plan de l'exposition
08	Paul Gauguin en 12 dates
10	Les Thèmes
15	Découvrir quelques œuvres
21	Question à Jean-Pierre Laurant et Didier Kahn
24	Proposition de parcours
27	Annexes et ressources Autour de l'exposition Bibliographie et sitographie Crédits photographiques et mentions de copyright



ENTRETIEN AVEC CLAIRE BERNARDI ET OPHELIE FERLIER-BOUAT

COMMISSAIRES DE L'EXPOSITION



*Claire Bernardi, conservateur peinture
au musée d'Orsay.*



*Ophélie Ferlier-Bouat, conservateur
sculpture au musée d'Orsay.*

Deux expositions majeures ont été consacrées à Paris à Paul Gauguin ces dernières années, une monographie en 1989 et une autre sur les années passées en Polynésie, en 2003. Quel sera le propos de l'exposition de 2017 ?

Après l'exposition fondatrice présentée déjà au Grand Palais en 1989, puis la belle exposition de 2003 qui se concentrait sur la production tahitienne de l'artiste, nous espérons présenter au public l'œuvre de Gauguin sous un jour nouveau, en soulignant l'importance de l'expérimentation dans son processus créatif. A la lumière des recherches récentes sur les techniques et matériaux utilisés par Gauguin, nous avons pour ambition de révéler les méthodes de travail et les expérimentations de l'artiste dans les domaines les plus divers : peinture, mais également dessin, gravure, sculpture, céramique, montrant ainsi la remarquable

complémentarité de ses créations. Nous mettons l'accent sur la modernité du processus créateur de Gauguin, sa capacité à repousser sans cesse les limites de chaque médium. Il s'aventure hardiment sur le terrain mouvant des frontières entre les catégories et les techniques artistiques, travaillant comme potier-peintre, peintre-sculpteur, sculpteur-tailleur sur bois et auteur-graveur d'estampes.

L'exposition, à partir d'une trame chronologique, regroupe les œuvres autour de thèmes repris par l'artiste parfois jusqu'à l'obsession, proposant au regard de circuler d'une œuvre à l'autre, de la peinture à la sculpture vers le dessin et l'œuvre gravé, à l'image du geste créateur de l'artiste. Le parcours de l'exposition est par ailleurs ponctué de salles de projection qui proposent une immersion dans les techniques et les méthodes de travail de l'artiste.

Pourquoi avez-vous intitulé cette exposition Gauguin l'alchimiste ?

Si le terme d'alchimiste n'a jamais été employé pour qualifier Gauguin, il permet de résumer plusieurs de ses particularités : l'idée d'une quête incessante, sans véritable point d'achèvement et sa capacité exceptionnelle à transfigurer les matériaux, à voir en eux des qualités indécétables par le commun des mortels.

Il écrit en 1889 : « Avec un peu de boue on peut faire du métal, des pierres précieuses, avec un peu de boue et aussi un peu de génie ! N'est-ce point donc là une matière intéressante ? ».

La référence à l'alchimie dans le titre fait également allusion à l'intérêt que portait Gauguin au symbolisme, au mysticisme et à l'ésotérisme de la fin du XIX^e siècle, intérêt qui a guidé son choix de titres énigmatiques, mais aussi la manière étonnante

dont il manipule les matériaux.

« Gauguin l'alchimiste » met ainsi de côté la biographie de l'artiste, pour souligner son approche très libre des techniques et des matériaux, un moteur fondamental de son aventure artistique.

Pourquoi Gauguin part-il toujours plus loin, d'abord en Bretagne, puis à Tahiti et finalement aux Marquises ? Que cherche-t-il ? Peut-on comparer sa démarche à celle d'un ethnologue ?

Il n'y a pas de frontière entre le monde personnel et l'univers esthétique de Gauguin : quand il évoque son art, il parle de lui-même et ses choix personnels sont toujours guidés par des choix esthétiques. Ainsi, sa volonté d'aller toujours

plus loin, de découvrir de nouveaux territoires, correspond à un besoin constant de perfectionner sa pratique artistique. Alors qu'il n'est que pour quelques mois en Bretagne, en 1889, Gauguin confie à son ami Emile Bernard: «Ce que je désire c'est un coin de moi-même encore inconnu». Ses origines péruviennes (par sa grand-mère Flora Tristan) constituent le vecteur de cette quête d'inconnu, d'ailleurs, Gauguin cherche sans cesse à mettre au jour le versant «sauvage» de sa personnalité, dont il trouve des échos d'abord en Bretagne, puis en Polynésie. Il retient de ces lieux et en absorbe uniquement ce qui trouve en lui une résonance intérieure, proposant bien souvent une synthèse de ses différentes sources visuelles.

Si l'artiste est en quête de nouveaux décors, sa démarche est donc loin de celle de l'ethnographe. Les lieux qu'il découvre le nourrissent et nourrissent en retour son art. Gauguin pense son identité, comme homme et comme artiste, en termes dynamiques.

A l'époque de Gauguin, la céramique est considérée comme un artisanat. Pourtant il accorde beaucoup d'importance à cette technique et de nombreuses pièces sont présentes dans le parcours du Grand Palais. Pourquoi cet intérêt ?

En son temps, il existe deux catégories de céramiques : celle artisanale fabriquée dans divers centres potiers sur le territoire et celle appartenant à ce que l'on appelle alors l'art industriel, fabriquée par des artisans avides de découvertes techniques, qui font régulièrement appel à des artistes pour concevoir le décor de pièces d'exception, appelées "céramiques artistiques". C'est notamment le cas d'Ernest Chaplet, qui avait collaboré avec plusieurs artistes avant d'accueillir Gauguin dans son atelier à partir de 1886. Gauguin voit d'abord un intérêt financier dans la céramique, comme il l'écrit à sa femme Mette. Très vite, il se laisse prendre au jeu et réalise lui-même à la fois la structure et le décor des céra-

miques qu'il crée, ce qui est alors totalement nouveau ; pour cela, il utilise des techniques traditionnelles comme le colombin, ce qui explique l'irrégularité voulue des formes de ses poteries. En se posant comme un artiste-artisan accompli, libéré des services du tourneur ou du mouleur, Gauguin s'affirme comme créateur complet, en symbiose avec une matière qui lui offre des possibilités illimitées. Cette approche expérimentale se traduit par des défauts d'application de ses ajouts plastiques (des fissures se forment à la cuisson) et des glaçures appliquées de manière très irrégulière. Ce qui pourrait sembler des «défauts» est pour Gauguin un atout : il admire ainsi les potiers japonais pour lesquels le hasard de la cuisson est un élément à part entière de la création.

Gauguin aborde la céramique à la fois comme un sculpteur et comme un peintre : il emploie sur un corpus significatif d'œuvres la technique des engobes colorés, qu'il travaille au pinceau, avec une grande subtilité. Ce travail influence même sa peinture : son emploi du procédé des engobes colorés séparés par des incisions précède l'élaboration à Pont-Aven de la technique picturale du «cloisonnisme», qui consiste à séparer par des cernes noirs différentes plages colorées.

Sait-on quels liens l'artiste entretenait précisément avec les écrivains et les amateurs de l'ésotérisme de son époque ?

Gauguin n'entretenait pas de liens en particulier avec les écrivains et amateurs liés à l'ésotérisme. Plus exactement, il a été introduit aux idées théosophiques, probablement uniquement par une connaissance de seconde main. Grâce à Meijer de Haan, il découvre les idées de Swedenborg, théosophe du XVIII^e siècle. Paul Sérusier lui permet de se familiariser avec la théosophie moderne, qui croit en un socle commun des religions dans une vision syncrétique. Cette doctrine a été notamment diffusée par l'ouvrage d'Édouard Schuré, *Les Grands Initiés*.

Y a-t-il plusieurs Gauguin : celui de la période bretonne ; celui des séjours polynésiens, où son œuvre suit-elle une évolution continue ?

Si Gauguin change régulièrement de lieux, et que chacun d'entre eux le nourrit, il existe une remarquable permanence de sa recherche artistique : il fait évoluer certains schémas formels, certains motifs, du début à la fin de sa carrière, les combinant sans cesse à de nouvelles sources et de nouvelles inventions.

Gauguin a été un chef de file pour les jeunes peintres de la génération suivante, les Nabis. A-t-il exercé d'autres influences ?

Gauguin a bien sûr également marqué de grands protagonistes de la modernité, notamment à la suite de l'exposition rétrospective qui lui a été consacrée dans le cadre du Salon d'Automne de 1906. Ainsi, Georges Braque, Pablo Picasso, parmi d'autres ont alors admiré ses œuvres dans toute leur diversité. La dimension primitiviste de ses gravures et de ses bois a été, en particulier, un catalyseur de la modernité, en France, mais également au-delà des frontières, notamment parmi les expressionnistes allemands (Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde particulièrement).

Le nom de Gauguin évoque pour le public les riches couleurs des tableaux tahitiens, en revanche on connaît plus mal le sculpteur. Comment est-il venu à cet art ?

Gauguin dit s'être consacré dès son plus jeune âge à la taille d'objets en bois au couteau. Plus tard, il travaille à nouveau le bois, dès le début des années 1880, à une époque à laquelle ce matériau était réservé à une pratique artisanale. Il pratique très tôt la polychromie, sans doute inspiré par les sculptures du Moyen Âge. Par la suite, il n'abandonne jamais cette pratique et son goût pour la gravure sur bois atteste également de sa prédilection pour la taille de ce matériau, qui permet, avec une grande économie de moyens, de conserver une immédiateté dans la réalisation.

Ses sculptures ont-elles été appréciées en son temps ?

S'il présente quelques sculptures au public parisien lors de l'exposition à la galerie Durand-Ruel en 1893, elles ne sont pas très remarquées par la critique. Elles ne se vendent pas bien de son vivant et Gauguin souhaite à la fin de sa vie toutes les confier à son ami Daniel de Monfreid, dont il sait qu'il en prendra soin. La véritable révélation des sculptures de Gauguin et de leur grande modernité viendra avec la rétrospective du Salon d'Automne.

En dehors de la peinture et de la sculpture, Gauguin était aussi graveur. Comment pourriez-vous décrire ce travail ?

Gauguin réalise une première série de zincographies (procédé d'impression à partir d'une matrice en métal gravé) en 1888. Il abandonne ensuite cette technique au profit de la gravure sur bois (suite *Noa Noa*, suite de gravures tardives notamment), qui faisait alors l'objet d'un regain d'intérêt. Il repousse les frontières de cette technique, expérimentant sans cesse de nouveaux procédés (impresions décalées sur une même feuille,

utilisation d'une plaque de verre pour le transfert, rehauts colorés, maculatures, etc.) et faisant de chaque exemplaire une œuvre unique. A la fin de sa vie, il s'intéresse aux déclinaisons de la technique du monotype (dessin transféré d'un support non poreux, par exemple du verre, à une feuille de papier) et invente un procédé hybride mêlant estampe et dessin : le dessin-empreinte.

L'artiste est l'auteur du manuscrit Noa Noa, mis à l'honneur dans cette exposition. Peut-on le considérer comme un écrivain à part entière, ou considère-t-on l'écriture comme un accompagnement de son art ?

Gauguin pratique abondamment l'écriture, et ce depuis ses débuts. Il faut distinguer plusieurs types d'écrits : le plus souvent, ses textes mêlent des sources diverses et lui servent d'« aide-mémoire », souvent associées à des réflexions personnelles et des illustrations, des reproductions ou des coupures de journaux (*Ancien culte mahorie*, *Cahier pour Aline* notamment). *Noa Noa, voyage de Tahiti* occupe une place à part dans sa production écrite : il a pour ambition de faire découvrir, sous une forme romancée, son premier voyage

tahitien au public occidental. Il s'adjoit alors les services du poète Charles Morice, dont il pense que la verve saura apporter davantage de poésie au récit. Enfin, sa correspondance est particulièrement passionnante, car elle dévoile au fil des lettres ses états d'âme et ses doutes.

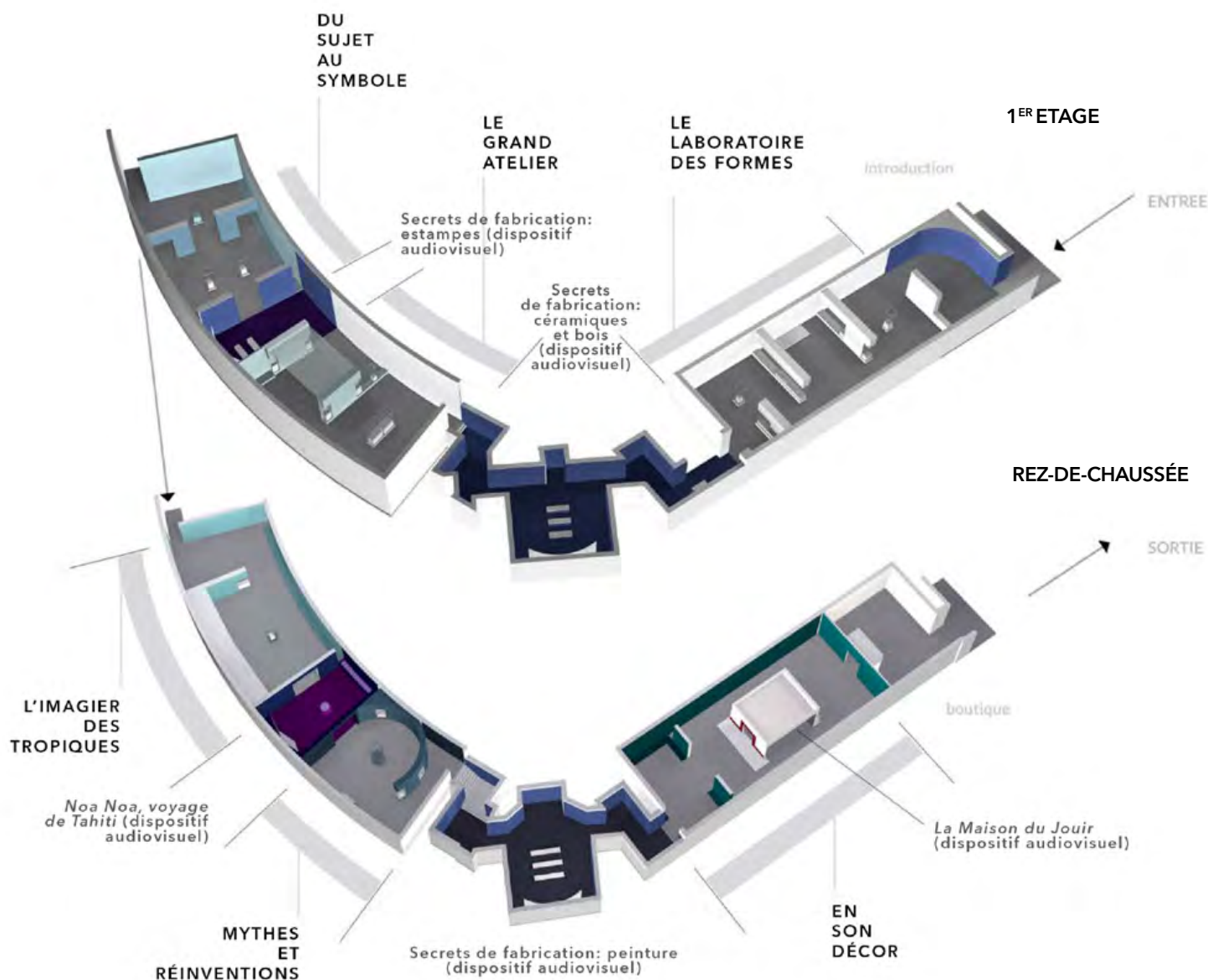
Gauguin utilisait beaucoup de documents pour créer, notamment des photographies. Quelle part cela a-t-il dans son travail de création ?

La photographie joue un rôle majeur dans son processus créatif, et ce d'autant plus lorsqu'il quitte Paris : il parle d'un « petit monde de camarades » qu'il emporte avec lui. Ils lui servent, au même titre que l'environnement qu'il découvre dans ses voyages successifs, de répertoire de motifs et de formes. Ils appartiennent à des univers très variés (Antiquité classique, art asiatique, peinture française, etc.) et sont toujours associés entre eux, adaptés et transformés : Gauguin ne pratique jamais de citation littérale.

VISITER L'EXPOSITION

Le parcours de l'exposition *Gauguin l'alchimiste* se décline en six sections chrono-thématiques. La visite est scandée par cinq dispositifs audiovisuels pour découvrir certains aspects techniques propres aux œuvres de l'artiste et enrichir l'exploration des créations *Noa Noa* et la *Maison du jour*.

PLAN L'EXPOSITION



PAUL GAUGUIN EN 12 DATES



Portrait de l'artiste au Christ jaune, 1890-91, huile sur toile, 38 x 46 cm, Paris musée d'Orsay.

7 juin 1848

Naissance à Paris de Paul Gauguin, fils de journaliste et petit-fils de la poétesse et militante Flora Tristan (1803-1844). Sa famille part pour le Pérou quand il a un an. Son père, qui voulait créer un journal à Lima, décède pendant la traversée.

1865-1871

Rentré en France à six ans, Gauguin entre dans la Marine en tant qu'élève-officier puis matelot. Il sillonne les mers, de l'océan Atlantique à la mer Noire, en passant par la mer de Norvège.

1872

Devient employé chez un agent de change à Paris. Il y rencontre Emile Schuffenecker qui deviendra un ami et un soutien fidèle. L'année suivante, il épouse une Danoise, Mette Gad, avec laquelle il aura cinq enfants. Il peint en amateur.

1877

Déménage rue Vaugirard. Son propriétaire, le sculpteur Bouillot, le forme au modelage et à la sculpture.

1879

Sur l'invitation de Degas et de Pissarro, Gauguin participe à la IV^e exposition impressionniste. Il y sera présent jusqu'en 1886.

1886

Séjourne en Bretagne, à Pont-Aven, il fait la connaissance des peintres Eugène Laval et Emile Bernard. A Vaugirard, près de Paris, il est initié à la poterie par le céramiste Ernest Chaplet.

1887

Part pour Panama puis en Martinique avec Charles Laval. Il est émerveillé par les paysages. Si sa touche est encore impressionniste, sa palette s'enrichit de couleurs somptueuses. Atteint de paludisme, il rentre en France. Le marchand d'art Théo van Gogh lui achète plusieurs tableaux, ce qu'il continuera de faire régulièrement.

1888

De retour à Pont-Aven, Gauguin est rejoint par Paul Sérusier. Ce dernier exécute sous sa dictée *Le Talisman*, qui deviendra le manifeste des Nabis. Rejoint Vincent van Gogh à Arles en octobre. Le 23 décembre, ce dernier, pris de folie, se tranche l'oreille. Gauguin rentre à Paris avec Théo Van Gogh.

1889

En Bretagne, au Pouldu, Gauguin décore la salle à manger de l'auberge de Marie Henry avec le peintre Hans Meyer de Haan. Il visite l'Exposition universelle à Paris, dans laquelle il admire des photos du temple Borobudur de Java.

1891

Ambitionnant depuis longtemps de créer à l'autre bout du monde un «atelier des Tropiques», Gauguin part pour Tahiti. Il est déçu par Papeete, trop occidentalisée à son goût. Il peint une quarantaine de toiles et sculpte sur bois des «idoles» inspirées des mythes polynésiens. Sans le sou, il essaie de rentrer en France.

1893-1895

A Paris, il organise deux expositions de ses œuvres, l'une chez le marchand Durand-Ruel, la seconde dans son atelier de la rue Vercingétorix. Il entame la rédaction de *Noa Noa*, récit romancé de son séjour tahitien.

1895-1903

Second voyage à Tahiti, puis à l'île Hiva Oa, dans les Marquises, à plus de mille kilomètres de Tahiti, désireux de s'éloigner encore de la civilisation. Il y décède à cinquante-quatre ans.

LES THEMES

L'attention portée par la recherche récente aux autres aspects que la peinture chez Gauguin - bois taillé, céramique et gravure - révèle une personnalité complexe, aux dons multiples, attirée par l'universalisme de la création. «Alchimiste», sa recherche passe par la métamorphose de la matière, qu'il s'agisse des couleurs transfigurant la réalité, du four de potier qui transforme la terre ou de la presse qui à chaque tirage permet d'obtenir une estampe différente. Cette quête, matérielle et spirituelle, s'exprime aussi dans ses écrits, l'œuvre littéraire venant compléter l'œuvre plastique.

GAUGUIN «LE SAUVAGE»

Gauguin s'est beaucoup décrit et raconté, à travers un grand nombre d'autoportraits et de textes (*Avant et après*, écrit peu avant sa mort, en 1901). D'autres réalisations ont un statut ambivalent, autoportraits indirects ou cachés. Il ne sépare pas sa personne de sa quête créatrice et utilise l'art pour apprendre à se connaître lui-même.

Lorsqu'il se représente, il se met volontiers en scène, presque toujours dans le rôle d'artiste. La forme est classique : le visage ou le buste est figuré de trois-quarts, avec un éclairage latéral ; il tient son pinceau ou sa palette ; souvent, il pose devant sa production, à la manière d'un Nicolas Poussin (1594-1665), le grand peintre classique du XVII^e siècle. L'air farouche, orgueilleux ou désespéré qu'il exprime et une allure excentrique parfois, marquent sa volonté de rupture avec la société. Les œuvres qui accompagnent ses effigies font écho à son moi profond. Ainsi, dans *l'Autoportrait au Christ jaune* (voir page 8), son visage est encadré du *Christ jaune* peint un an plus tôt et du *Pot anthropomorphe* en grès émaillé réalisé à Paris. La composition produit l'effet d'un triptyque. Le Christ à gauche, paisible et lumineux, incarne la culture chrétienne du peintre et son «sacrifice» au sein d'une société qui ne comprend pas son art, tandis que la figure à tête grotesque, à droite, suggère «Gauguin le sauvage» comme il l'écrit à Emile Bernard (1868-1941) et la régénérescence à laquelle il aspire grâce à la rupture

avec l'Occident. Le geste du pouce dans la bouche, symbole de retour à l'enfance, c'est-à-dire à l'origine est repris dans un émouvant dessin de la fin de sa vie, découvert dans sa case à Hiva Oa après sa mort et acheté par Victor Segalen (1878-1919). Cette œuvre figure, seule, comme conclusion de l'exposition du Grand Palais. Gauguin s'y représente abattu, las, manifestement désenchanté.

Le grès, à la fois statue et vase, appelé *Oviri* («sauvage» en tahitien) peut-il être considéré comme une sorte d'autoportrait ? La femme qui trône sur une louve morte et qui écrase son louveteau a pu être interprétée comme l'image de l'artiste détruisant son moi civilisé ou comme une sorte d'alter ego féminin. Gauguin considérait cette image de la destruction farouche comme sa meilleure œuvre et a



Oviri, 1894, grès, 75 x 19 x 27 cm, Paris, musée d'Orsay.



Pot anthropomorphe, dit aussi *Portrait de Gauguin en forme de tête de grotesque*, 1889, grès glaçuré, 28,4 x 21,5 cm, Paris, musée d'Orsay.

demandé qu'elle figure sur sa tombe.

LA MÉTHODE DE TRAVAIL DE GAUGUIN

De ses débuts comme peintre amateur dans la veine impressionniste, aux dernières années dans les Marquises, Gauguin emploie des méthodes de travail originales. La réalité qui l'entoure lui sert d'inspiration première. Certains motifs observés sur le vif, dans le quotidien retiennent durablement son attention et sont adaptés, transformés par l'artiste. Nombre de figures vont ainsi passer d'une toile à l'autre. Les lavandières bretonnes se retrouvent dans les tableaux peints en Provence comme *Laveuses à Arles* en 1888 ; sous la lumière stridente du sud, au milieu de couleurs exacerbées, elles conservent leurs gestes et leur coiffes bretonnes, en dépit de toute cohérence. Plus tard à Tahiti,



Arearea (Joyeusetés), décembre 1892, huile sur toile, 74,5 x 93,5 cm, Paris, musée d'Orsay.



Mahana No Atua (Le Jour de Dieu), 1894, huile sur toile, 68 x 91 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago.

la représentation de la statue de divinité monumentale entourée d'orantes, se retrouve dans *Mehana no Atua (Le jour de Dieu)*, *Mata mua*, *Arearea (Joyeusetés)* ou *Nava nave Moe*.

Plus étonnant encore, Gauguin réemploie objets et figures d'un médium à l'autre. Le thème des petites bretonnes dansant, apparu dans la céramique au cours de l'hiver 1886-87, sur un pichet conservé au musée des Arts décoratifs de Paris, puis sous l'aspect d'une danse sur le *Vase à décor de paysans bretons* (musée d'Orsay), est repris au fusain, au pastel ainsi qu'à l'huile, notamment dans les peintures les *Petites bretonnes dansant* (1888, Amsterdam, Rijksmuseum) et la *Ronde de petites bretonnes* (1888, Washington, National Gallery of Art).

La deuxième section de l'exposition, intitulée «Le Grand Atelier» regroupe ainsi des séries d'œuvres liées par des motifs communs, celui de la baigneuse et du baigneur en particulier. Par ailleurs, les gravures commencées à Paris en 1893 pour accompagner le manuscrit *Noa Noa*, taillées dans le buis sont si proches de ses reliefs en bois qu'elles revêtent un caractère presque tridimensionnel inhabituel dans le domaine de la gravure sur bois.



La Ronde des petites Bretonnes, 1888, huile sur toile, 73 x 92,7 cm, Washington, National Gallery of Art.



Buffet dit du « Paradis terrestre », 1888, châtaignier et pin, polychromie, verre, métal, 101 x 120 x 60.5 cm, Chicago, The Art Institute.

GAUGUIN SCULPTEUR SUR BOIS

L'exposition présente un portrait de Gauguin dessiné par Camille Pissarro (1830-1903) (voir la Proposition de parcours, page 24). Il y est figuré en train de travailler au couteau la statuette intitulée la *Petite Parisienne*, dans une veine qui doit beaucoup à Degas, artiste qu'il admirait profondément et qui exerça sur lui une grande influence durant ses années de formation. La pratique de la sculpture sur bois qui traverse sa carrière lui vient sans doute des années passées dans la marine, les matelots ayant l'habitude de passer le temps en taillant de petites pièces.



Jardinière à la bergère, hiver 1886-1887, grès non glaçuré, décor d'engobes colorés, 13,5 x 15,5 x 11,5 cm, Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

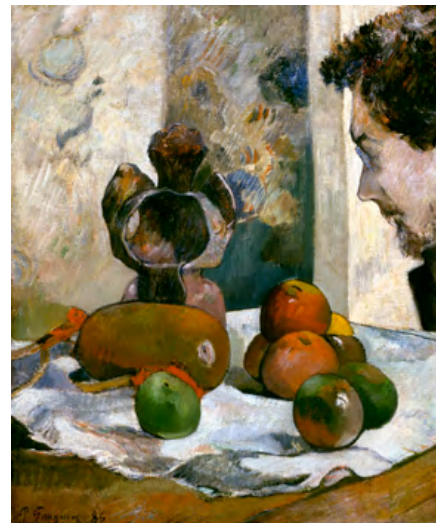
En Bretagne il est frappé par l'art populaire, notamment des calvaires et du mobilier. Il s'en inspire pour agrémenter des objets du quotidien - meubles, sabots, cannes, tonnelet - de motifs ornementaux, taillés notamment à la gouge (ciseau de sculpteur). Ses recherches dans la matière du bois rompent radicalement avec la tradition occidentale classique. Le travail du bois était alors réservé à une pratique artisanale : à l'époque, les sculpteurs modèlent des matières ductiles (cire, terre, plâtre) ou taillent la pierre. Gauguin fait naître ainsi des formes stylisées, brutales même.

L'artiste incorpore d'autres matériaux au bois : pour *l'Idole à la coquille* (voir la Proposition de parcours, page 26), une coquille de « *meleagris margaritifera* » et des dents pharygiennes de poisson-perroquet donnent un caractère hybride et sauvage. Ailleurs, le volume est volontairement simplifié : les doux contours et les surfaces polies de la tête dite *Tehura* contrastent avec la figure d'Eve primitive logée au revers du masque, évocation des origines ancestrales de la jeune fille.

Lors de son premier séjour à Tahiti, il constate l'absence de statuaire sur l'île. A défaut de modèles locaux auxquels se référer, il cherche son inspiration dans l'art d'Extrême-Orient, javanais et japonais. Ses créations très personnelles et de petit format ont une forme cylindrique qui rappelle le lien étroit avec l'arbre dont les pièces sont issues. Celles-ci reprennent l'aspect des « *tikis* » (statues océaniques anthropomorphes) des îles Marquises. Malgré leur aspect tridimensionnel, elles sont souvent traitées en méplat (sculpture sans modelé ni nuances de relief) et les différentes faces sont utilisées pour juxtaposer des scènes, parfois difficiles à relier entre elles.



Tehura, dit aussi Tête de Tahitienne ou Tehamana, vers 1892, bois de pua partiellement polychrome, rehauts dorés, 22,2 x 7,8 x 12,6 cm, Paris, musée d'Orsay.



Nature morte au profil de Laval, 1886, huile sur toile, 46 x 38,1 cm, Indianapolis, Museum of Art.

GAUGUIN CÉRAMISTE

L'artiste accorde une grande importance aux poteries et cite régulièrement ses pièces dans ses tableaux. Ainsi l'exposition ouvre-t-elle sur la *Nature morte au profil de Laval*, où trône un vase étrange,

probablement réalisé par Gauguin la même année. Sa mère possédait une collection de céramiques du Pérou, de même que l'ami de la famille, Gustave Arosa. Ces pièces, vues dans l'enfance, ont sans doute très tôt séduit le petit Paul qui revendiquera ses origines péruviennes. La céramique devient emblématique de sa face «sauvage» et un espace de liberté où toutes les audaces seront permises.

Dans l'atelier d'Ernest Chaplet (1835-1909), il apprend et réalise des décors à partir de pots moulés, mais il en façonne également lui-même, généralement à la main. Il en résulte des formes insolites, déroutantes, tels que les vases ou pichets à anses multiples, ou ceux en forme de tête. De son collaborateur il reprend certaines inventions techniques, telles que les engobes colorés (l'argile est délayée dans l'eau et chargée d'oxydes colorés) permettant de travailler comme avec la peinture. L'application de cette technique s'observe sur une *Jardinière* présentée dans l'exposition. Malgré son enthousiasme et sa persévérance, ses vases ne séduisent pas le public.

GAUGUIN SYMBOLISTE

L'idée de «fonder la création artistique sur le centre mystérieux de la pensée», sur l'imagination, le rêve et non plus sur la perception immédiate, fait de Gauguin un peintre symboliste. Dans un monde en mutation où le matérialisme triomphe, l'art doit proposer une alternative au réel. Dès 1886, Gauguin pousse loin les réflexions sur les correspondances entre lignes, couleurs et musique, allant jusqu'à proclamer en 1895 : «Tout dans mon œuvre est calculé, médité longuement. C'est de la musique [...]! J'obtiens par des arrangements de lignes et de couleurs [...] des symphonies, des harmonies ne représentant rien d'absolument réel». Le critique Georges-Albert Aurier (1865-1892) définit le symbolisme dans un article sur Paul Gauguin paru dans le *Mercure de France* en 1891, consacrant l'artiste comme représentant majeur de ce courant et en s'appuyant sur son œuvre



Le Talisman, l'Aven au Bois d'Amour, Pont-Aven, 1888, huile sur bois, 27 x 21 cm, musée d'Orsay.

célèbre *La Vision après le sermon ou Jacob et l'Ange* de 1888 (voir page 22).

À la construction de l'espace en perspective est préférée la structuration en plans dégradés ni volumes, cernés de noir, à la manière des vitraux. Ce synthétisme est l'esthétique prônée par les jeunes Nabis à partir du *Talisman* de Paul Sérusier (1863-1927). Dans la petite composition peinte sous la dictée de Paul Gauguin au Bois d'Amour, à Pont-Aven, le paysage est construit unique-

ment avec des équivalents colorés. Par ailleurs, les motifs ornementaux ou imaginaires, écriture et formes abstraites qui envahissent les fonds des tableaux tahitiens de Gauguin, participent du symbolisme. Dans son tableau *Mehana no Atua* (*Le jour de Dieu*, voir page 11) les reflets de l'eau au premier plan prennent une force colorée de rêve.



Te Nave Nave Fenua (Terre délicieuse), 1892, huile sur grosse toile, 92 x 3,5 cm,
Kurashiki, Okayama, Ohara Museum of Art.

LE SPIRITUEL DANS UN PARADIS RETROUVÉ

S'il s'intéresse aux croyances religieuses maories dès son arrivée à Tahiti, Gauguin constate avec déception que la colonisation s'est évertuée à les éradiquer. Les monuments ont été détruits et les rituels sont interdits. Il ne peut pas recueillir les grands mythes par tradition orale, la plupart étant déjà

oubliés. Dans *Noa Noa*, il affirme que sa vahiné les lui a racontés le soir, alors qu'en réalité il a dû se reporter à l'ouvrage de Jacques-Antoine Moerenhout (1796-1879), *Voyage aux îles du Grand Océan*, paru en 1837. Néanmoins, sa démarche n'est pas ethnographique. La religion qu'il propose de restituer aux Tahitiens en peignant et en sculptant leurs divinités est une réélabora-

tion originale à partir d'éléments disparates, empruntés à sa lecture, au bouddhisme mais aussi au christianisme.

Même s'il rejette les pratiques de l'Eglise en tant qu'institution, et notamment le rôle des missionnaires qu'il observe sur place, Gauguin a une culture catholique, et épouse une femme protestante. Cette tradition chrétienne affleure dans un certain nombre d'œuvres. *Te Nave Nave Fenua (Terre délicieuse)* par exemple, évoque l'Eve chrétienne figurée dans un Eden polynésien. Sa nudité innocente voisine avec une nature idyllique. Le petit démon qui volète auprès de sa tête vient lui suggérer la tentation. Si la pomme du péché originel est remplacée par des fleurs étranges qui prennent l'aspect de plumes de paon, le corps de la jeune tahitienne et son geste sont inspirés de la frise du temple bouddhiste de Borobudur (sur l'île de Java).

La figure même de Bouddha se retrouve dans deux sculptures de la première période tahitienne, *Tii à la perle*, où la divinité est assise en tailleur comme lui, les mains évoquant l'éveil spirituel et prenant la Terre à témoin, et *Tii à la coquille* (qui évoque la divinité polynésienne Taaroa, dieu de la Terre), dont la coquille pourrait être interprétée comme le troisième œil de Bouddha.

DECOUVRIR QUELQUES ŒUVRES

Vase à deux embouchures, hiver 1886-1887, grès, décor d'engobes colorés, glaçure partielle, 14 x 20 x 9,5 cm, Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.



OBSERVER

Cette petite verseuse, haute de quatorze centimètres, présente deux embouchures reliées par une anse. Sur la panse ventrue, rehaussée de bleu, une oie dressée sur ses pattes est rapportée en relief tout comme les rameaux qui montent de part et d'autre vers les anses. Le reste du décor est incisé, laissant apparaître la couleur du grès : arabesques, tiges feuillues et de l'autre côté, le monogramme « P Go ».

COMPRENDRE

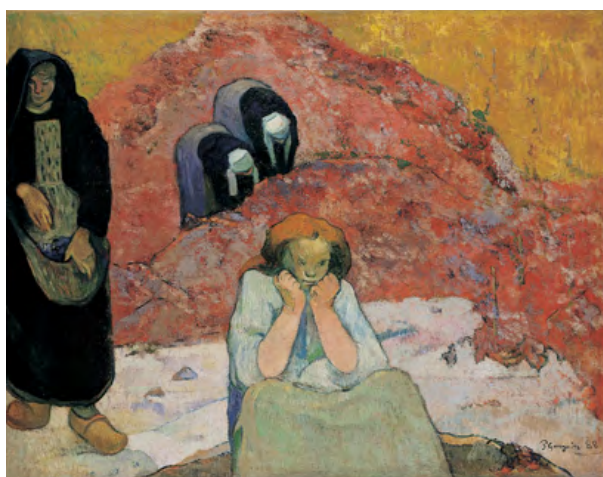
La fabrication de cet objet date très vraisemblablement du passage de Gauguin dans l'atelier d'Ernest Chaplet à Vaugirard, près de Paris, entre 1887 et 1888. Censé créer des décors sur les formes de l'artisan, Gauguin se met rapidement à imaginer les siennes. Le grès, dont l'utilisation a été remise au goût du jour par le céramiste, stimule son imagination et tout comme lui, il crée pots, pichets et vases. Les motifs empruntés au monde paysan, l'oie ici, sont particulièrement présents durant cette période. De retour de Pont-

Aven, Gauguin réutilise abondamment les dessins rassemblés dans ses carnets de croquis, montrant paysans bretons et animaux divers. Ces mêmes sujets apparaissent alors dans sa peinture.

Rapidement, son recours à des méthodes de modelage archaïques, comme le colombin (façonnage par superposition de boudins de pâte molle, sans utilisation du tour de potier) aboutit à des formes insolites et inattendues. Cette étrangeté mêlée à l'aspect rustique et aux effets de cuisson imprévisibles étaient recherchés par l'artiste. Son inventivité l'entraîne vers des pièces au caractère sculptural et esthétique, reléguant la fonction de vase au second plan pour explorer les possibilités de la matière. L'expérience de la terre et du feu est essentielle à ses yeux et il a la conviction que la céramique doit être mieux considérée. « La céramique n'est pas une futilité » selon Gauguin qui écrit : « Remplacer le tourneur par des mains intelligentes qui puissent communiquer au vase la vie d'une figure, tout en restant dans le caractère de la matière. » (Gauguin, 1895, *Le Soir*, à propos de la Manufacture de Sèvres et du dernier four).

Une trentaine de pièces céramiques du maître sont présentées dans l'exposition du Grand Palais sur environ quatre-vingts réalisées dans sa carrière.

La Vendange ou La Pauvre, dit aussi Misères humaines, 1888, huile sur toile de jute, 73,5 x 92 cm, Charlottenlund.



OBSERVER

Vincent van Gogh (1853-1890) auprès de qui Gauguin a peint ce tableau, écrit à son frère Théo en novembre 1888 : « Nous avons vu une vigne rouge, toute rouge comme du vin rouge » au cours d'une promenade à Montmajour, près d'Arles. [Gauguin] a en train des femmes dans une vigne, absolument de tête mais s'il ne le gêne pas ni ne le laisse là inachevé cela sera très beau et très étrange. »

La peinture de Gauguin frappe par la distance prise avec la réalité. Sous couvert de peindre les vendangeurs arlésiens, il reprend les silhouettes familières des « glaneuses » bretonnes, dessinées et peintes à Pont-Aven dans la même position, identifiables également à leurs coiffes. A gauche, la figure noire d'une paysanne en costume traditionnel du Pouldu, sabots aux pieds, domine la composition. Gauguin assume cette étrangeté, écrivant à Emile Bernard : « C'est un effet de vignes que j'ai vu à Arles. J'y ai mis des Bretonnes - Tant pis pour l'exactitude. » Sous son pinceau la vigne devient une nappe rouge légèrement modulée de

mauve, de rose et de blanc qui envahit la toile, sur un fond orangé évoquant le soleil couchant.

Au premier plan, une jeune femme, une « pauvre » est représentée prostrée, le visage entre les mains.

COMPRENDRE

Nous connaissons bien le contexte d'exécution de cette peinture grâce aux écrits de Van Gogh et de Gauguin. Ayant rejoint Vincent à Arles le

28 octobre 1888, il accepte de partager son quotidien, fait de discussions sur l'art, d'échanges sur la technique et de projets picturaux communs, dans l'idée de créer une communauté d'artistes, l'« Atelier du Midi ». Gauguin est venu chercher à son tour la lumière du sud, une vie moins chère et un partage d'inspiration avec son ami néerlandais.

Transporté dans le midi, Gauguin continue de peindre non pas ce qu'il voit mais l'idée que cela lui inspire. Aussi ajoute-t-il à sa toile beaucoup d'étrangeté et de noirceur. Le visage aux yeux étirés en amande de la figure du premier plan est comme un leitmotiv dans son œuvre, déjà présent dans la *Nature morte aux fruits* (1888, Moscou, musée d'Etat), une peinture placée dans l'exposition tout

près du tableau décrit ici. Ce visage étrange est associé à la mélancolie et au fatalisme. La position de prostration s'inspire d'une momie péruvienne découverte en 1877, que l'artiste a vue au musée d'Ethnographie du Trocadéro. Cette figure ramassée sur elle-même réapparaît plus tard, notamment dans la gravure sur bois *Aux roches noires* (*Souvenir de Bretagne*), (1898-1899, Chicago, The Art Institute of Chicago).

COMPARER

Van Gogh a figuré lui aussi ce paysage, dans le *Vignoble rouge à Arles*. Il décrit les vendangeurs cueillant le raisin. Son œuvre traduit de manière différente son enthousiasme pour la couleur, en tons purs juxtaposés. On y observe le style si particulier du peintre, composé de touches parallèles et en « bâtonnet », notamment dans le rayonnement du soleil.



Vincent Van Gogh, *Vignoble rouge à Arles*, 1888, huile sur toile, 75 x 93 cm, Moscou, Musée Pouchkine.

Dans les vagues, 1889, huile sur toile, 92,5 x 72,4 cm, Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

Soyez mystérieuses, 1890, bas-relief en bois de tilleul polychrome, 73 x 95 x 5 cm Paris, musée d'Orsay.



OBSERVER

Le tableau *Dans les vagues* et le bas-relief sculpté un an plus tard, montrent la même figure de baigneuse entrant dans les flots. A quelques nuances près, c'est la même position : contours du dos imposant, dynamique des bras repliés, tête vue d'en haut et masse de la chevelure tombant sur les épaules. Gauguin utilise donc, selon son habitude, le même motif dans des techniques différentes.

Dans un cas comme dans l'autre, l'eau de couleur verte montre des franges d'écume stylisées, filaments peints en blanc dans

le tableau, rubans méandreux sculptés dans le bois. Le relief ajoute, de part et d'autre, des visages étranges : l'un coiffé d'un voile bleu à gauche, et l'autre aux traits orientaux à droite.

COMPRENDRE

C'est en Bretagne que le motif de la baigneuse apparaît dans l'œuvre de Gauguin. Alors que dans cette région il est difficile de trouver des modèles acceptant de poser nus, le peintre observe, probablement sur le vif, baigneurs et baigneuses profitant de la rivière Aven.

Ils sont dessinés puis peints avant d'être sculptés. Plus tard ils seront gravés, dans la *Suite Volpini*. La baigneuse apparaît aussi dans dans le *Vase à la baigneuse*.



Henri Matisse, *Nu de dos, deuxième état*, 1913, bronze, 188 x 116 x 14 cm, Paris, Centre Pompidou-MNAM-CCI.

Le tableau est un bel exemple de cloisonnisme, les contours appuyés délimitant clairement des zones de couleurs en aplat – telle la chevelure –, tandis que le modelé du dos est traité avec un système de hachures vigoureux, équivalant au travail rude de la gouge sur le bois. Transposé en sculpture, le motif conserve son caractère bidimensionnel, la silhouette se détachant du fond en faible relief. Le tableau est parfois intitulé « Ondine », sans qu'il soit possible de savoir si Gauguin fait référence à la divinité des eaux de la mythologie germanique. On observe la permanence de cette figure dans le parcours artistique de l'artiste. Souvent associée à une seconde femme qui reste sur la rive, la baigneuse a été interprétée comme un des aspects de la personnalité féminine, l'incarnation de la sexualité en opposition à son refus. Si, comme on le suppose, ce tableau avait pour pendant *La Vie et la Mort* (1889, Le Caire, musée Mahmoud Khalil) où une baigneuse s'essuie sur la rive, tandis qu'une femme est repliée à côté d'elle dans la position d'une

momie péruvienne, il s'intègre probablement dans un système de réflexion sur les âges et les tempéraments de la femme.

Une résonance plus nettement symboliste pare le relief polychrome. L'inscription qui y figure donne le titre de l'œuvre. Celle-ci réapparaîtra sur un des panneaux de la *Maison du Jour*, à la fin de la vie de Gauguin. Le caractère sacré du bain est souligné par le geste de la main bouddhique « *abhaya-mudrā* » de la figure de droite, qui signifie « absence de crainte », tandis que le visage à gauche pourrait incarner la lune. Le nu nous tourne le dos, sa silhouette est primitive et sa farouche modernité annonce, au XX^e siècle, la série des *Nus de dos*, quatre bas-reliefs en bronze, créés par Henri Matisse (1869-1954) entre 1909 et 1930

Noa Noa (Odorant) dit aussi Embaumé, 1893-1894, bloc de bois, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Noa Noa (Odorant) dit aussi Embaumé, 1893-1894, gravure sur bois, Chicago, The Art Institute of Chicago.



OBSERVER

Gauguin introduit dans *Noa Noa* le thème de la vie agraire à Tahiti. Pour ce bois gravé et son impression, il s'est inspiré du tableau *Itarote oviri (Sous les pandanus)* qui montre deux femmes et un chien dans la nature, devant la mer. La gravure répète le tableau et s'en éloigne à la fois. Les gestes sont moins lisibles, la tête du chien disparaît curieusement derrière une jambe et le paysage est fortement stylisé. Les trois figures se retrouvent dans la partie supérieure de l'image. Une sorte de plante trilobée présente en son centre le titre et le monogramme de Gauguin («P Go») tandis que les lobes latéraux présentent les deux femmes assises devant les pandanus (plantes tropicales). Le chien apparaît à droite. L'ensemble est encadré de végétaux.



COMPRENDRE

A l'origine de *Noa Noa*, il y a la volonté de Gauguin de faciliter la compréhension de ses œuvres. De retour à Paris après son premier séjour à Tahiti, il organise une vente de ses tableaux et pense qu'un texte permettrait d'en éclairer le sens. Il entame la rédaction de *Noa Noa* à l'automne 1893, sous la forme d'un journal de voyage, à la manière de Delacroix. Il fait le récit de sa découverte de Tahiti, de son installation et de sa rencontre avec les habitants. A son tour il décrit la civilisation polynésienne de façon idéalisée et dénonce l'influence colonisatrice de l'Occident. *Noa Noa* (odorant ou parfumé) est l'équivalent littéraire de ses toiles. Gauguin fait appel à Charles Morice (1860-1919), écrivain célèbre dans les milieux symbolistes, pour

élaborer ensemble un deuxième manuscrit où alternent leurs textes. Gauguin trouve alors le titre, *Noa Noa* (« odorant » en tahitien)/ *Voyage de Tahiti*.

Dès l'origine, Gauguin souhaite que *Noa Noa* comporte des images, conçues comme un contrepoint au texte plus que comme des illustrations. Au fur et à mesure, il ajoutera des dessins à la plume, des aquarelles, des photographies, sans ordre ni logique. Il crée aussi au cours de l'hiver 1893-94, une suite de dix gravures, dont celle-ci.

Réalisées à partir de planches de buis sculptées à la gouge, elles sont d'un format différent du manuscrit et sans lien immédiat avec le texte. Après avoir expérimenté la chalcographie (à partir d'une planche métallique incisée), l'artiste pratique la technique appelée xylographie (gravure sur bois). Ce procédé, rarement utilisé à son époque, date du Moyen Age et consiste à tailler la composition dans une matrice de bois. L'originalité de Gauguin réside dans la reprise régulière du bloc qu'il encre à des états successifs, et surtout dans l'inventivité de ses techniques d'impression et de rehauts apposés sur les tirages.

Une impression fragmentaire de cette gravure orne le contre-plat (la page au revers de la couverture) de l'album *Noa Noa*, que vous pouvez admirer dans cette exposition.

Panneaux sculptés de la *Maison du Jouis*, 1901-1902,
bas-relief en bois de séquoia gigantea polychrome,
284 x 732 cm, Paris, musée d'Orsay.



OBSERVER

C'est pour son ultime maison, sur l'île d'Hiva Oa dans les Marquises, que Gauguin sculpte, à la fin de sa vie, un ensemble de cinq panneaux décoratifs, conçu comme encadrement de la porte, un peu comme pour les maisons maories. Le linteau indique «Maison du Jouis», expression traduite du tahitien «fare koika» désignant les «maisons de fêtes» où avaient lieu des rites d'initiation amoureuse. Les montants présentent deux femmes debout environnées de fruits, avec dans celui de droite une découpe carrée. En bas à droite, sur la plinthe se succèdent trois visages accompagnés de rinceaux et de l'injonction «Soyez amoureuses vous serez heureuses». A gauche, l'inscription «Soyez mystérieuses» complète la composition sculptée et comporte la signature de l'artiste.

COMPRENDRE

Cet ensemble sculpté et peint continue les principes de la statuaire de Pont-Aven et du premier séjour tahitien par la quête du primitif et une atmosphère symboliste.

L'archaïsme des formes est renforcé par l'utilisation du relief en méplat, comme si les figures étaient aplaties. Son travail s'est enrichi de l'inspiration tahitienne. Les habitantes cueillent des fruits, nues dans la nature. Elles évoquent avec nostalgie le paradis terrestre. Au moment où il crée cette œuvre, Gauguin rédige *L'Esprit moderne et le catholicisme*, ouvrage dans lequel il ajoute à ses considérations sur le syncrétisme religieux, une attaque en règle contre l'Eglise. Il dénonce l'institution du mariage, défend les relations libres et plaide la cause des enfants illégitimes. De fait, le titre du linteau «Maison du Jouis» sonne comme une provocation. Le sculpteur a complété ce décor en disposant de part et d'autre de l'escalier conduisant à l'étage, les statues taillées dans des troncs d'arbre du Père Paillard (1902, Washington, National Gallery of Art) et de Thérèse (1902, Collection particulière). Le Père Paillard a les mains jointes en prière et la tête surmontée de cornes. La tête, au traitement très achevé, aux surfaces lisses, mesure presque la moitié de la hauteur du corps. Le titre sur le socle

le désigne comme un débauché. Il s'agit en réalité de l'évêque de l'île avec lequel Gauguin connaît des démêlés, celui-ci l'ayant pris pour cible dans ses sermons. L'évêque dénonce les mœurs dissolues de l'artiste. Avec ce portrait caricatural, l'artiste lui rend la pareille, le représentant en avatar du diable, aux côtés de Thérèse, sa servante et maîtresse.

Au-delà du sarcasme, le dernier grand projet de Gauguin renoue avec l'idéal d'œuvre d'art totale et annonce par son esthétique le courant primitiviste du début du XX^e siècle. Le relief de la base à gauche inspirera notamment Picasso dans cette quête : la figure au bras levé semble trouver sa jumelle dans le célèbre tableau *Les Femmes d'Alger* (1907, New York, MoMa).

QUESTIONS A JEAN-PIERRE LAURANT ET DIDIER KAHN



Jean-Pierre Laurant a enseigné l'Histoire des courants ésotériques en France aux XIX^e et XX^e siècles à l'École pratique des Hautes Études, de 1975 à 2000.

Il est membre du Groupe Sociétés, religions, laïcités au CNRS, cofondateur et directeur scientifique de la revue inter universitaire *Politica Hermetica*.

Il a publié notamment *Le cerf, symbolique chrétienne et musulmane*, Paris, Les Belles Lettres, 2017

Jean-Pierre Laurant & Thierry Zarcone; *Dictionary of Gnosis and western Esotericism* (articles concernant les XIX^e et XX^e siècles), Wouter Hanegraaff, Brill, Leiden, 2005; *L'Ésotérisme chrétien en France au XIX^e siècle*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992.

Vous enseignez l'histoire des courants ésotériques, pouvez-vous nous éclairer sur le regain d'intérêt pour cette forme de pensée durant la seconde moitié du XIX^e siècle ?

J-PL : L'ésotérisme est une sorte de romantisme attardé. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le spiritualisme offre une porte de sortie au discours positiviste et scientifique. Dans le Paris des années 1880, les sociétés secrètes pullulent et les groupes à mystères ont une pensée unifiante, à la fois religieuse, littéraire et artistique. L'idée d'un symbolisme universel est partagée par les progressistes de l'époque et le

milieu des chanoines savants des cathédrales depuis la Restauration, qui pense être dépositaire du secret de l'interprétation grâce à quelques textes retrouvés.

Dans l'œuvre de Gauguin il y a de nombreuses références à la Bible, mêlées à des symboles d'autres cultures, bouddhiste, par exemple. Existe-t-il des liens entre l'ésotérisme et la tradition chrétienne ?

J-PL : La quête ésotérique passe très souvent par le mysticisme au XIX^e siècle. Ce débat spiritualiste, dès 1880 et jusqu'à la Première guerre mondiale, associe naturellement ésotérisme et culture chrétienne, comme dans les thèses de l'occultiste Papus (1865-1916). Cette pensée touche l'art au travers de manifestations telles que les Salons de la Rose + Croix organisés par Joséphin Peladan (1858-1918) dès 1889 et qui attirèrent « le tout Paris ». Plus tard, le mystérieux Fulcanelli décrit dans un livre à succès, *Le Mystère des cathédrales* (1926), l'inspiration alchimisante dans les sculptures, les décors et les portails de ces édifices.

Gauguin s'inscrit dans ces démarches ésotérisantes en interrogeant des références religieuses bien différentes et en les mêlant librement.

Gauguin a fréquenté les Nabis, jeunes artistes férus d'ésotérisme, qui le considéraient un peu comme leur prophète. Pensez-vous que dans son attitude même, Gauguin se rattachait au contexte ésotérique de son temps ?

J-PL : On peut dire que cet artiste est au cœur de courants ésotériques, à la fois dans sa démarche spirituelle et ses modes d'expression. La voie qu'il a choisie vers le retour au primitif, sa pensée symboliste, ses textes, son entourage amical et sa vie prennent sens dans ce contexte. C'est après la leçon du *Talisman*, (voir page 13) rapportée par le peintre Paul Sérusier,

que Gauguin est devenu important pour ces jeunes artistes. Sa méthode rentre dans le cadre du retour à l'origine des Nabis. La Librairie de l'Art Indépendant, boutique et maison d'édition dirigées par Edmond Bailly, fut un des hauts lieux de rencontre d'écrivains, musiciens, peintres symbolisants friands d'ésotérisme. S'y croisaient Stéphane Mallarmé, Claude Debussy, Odilon Redon et Paul Gauguin...

Quand Gauguin utilise les couleurs est-ce qu'il se réfère à un système ésotérique, ou bien est-ce seulement pour créer une poésie en peinture ?

J-PL : Le sens réel d'une couleur renvoyait, selon eux, à l'origine de la « lumière incréée » de la genèse. Mais le débat fut violent, au XIX^e siècle, autour de théoriciens comme Joséphin Peladan et Paul Vulliaud, de Maurice Denis même, qui tentèrent de restaurer le sens spirituel des couleurs. Ce système symboliste s'opposait aux applications impressionnistes visuelles inspirées par les théories scientifiques sur la perception du chimiste Eugène Chevreul (1786-1889). Gauguin est du côté de l'interprétation spirituelle : la couleur doit toucher l'âme et non s'arrêter aux yeux.

Le titre de l'exposition "Gauguin l'alchimiste" renvoie au rapport tout à fait unique de Gauguin avec la matière qu'il transfigure et réinvente sans cesse. Pourrait-on quand même trouver des liens entre Gauguin et l'alchimie au sens traditionnel du terme ?

J-PL : Gauguin n'est pas un alchimiste, en revanche, il a en commun avec eux l'idée que l'art est une forme de quête spirituelle qui passe par la matière. L'alchimiste est celui qui veut arracher les secrets divins. Le peintre utilise d'ailleurs le terme de « révélation » à propos de l'art dans *Diverses choses* (1897). Les couleurs sont les signes de l'énigme et l'art est révélation pour l'artiste.

Certaines de ses créations peuvent se lire avec les codes de l'alchimie, par exemple son célèbre tableau *Vision après le sermon*. Dans ce sujet, il est question d'un défi contre Dieu, avec comme conséquence la blessure à la hanche de Jacob qui se met à boiter : il y a un prix à payer pour la connaissance, il faut faire un sacrifice sur le chemin de l'initiation.

Les bretonnes vêtues de noir et coiffées de blanc, au premier plan et le sol d'un rouge pur, sur lequel a lieu le combat pourraient suggérer les trois étapes de la transmutation alchimique.

La fabrication d'une céramique peut-elle être également interprétée comme un processus alchimique ?

J-PL : Certainement, d'ailleurs l'artiste symboliste Odilon Redon admire particulièrement les céramiques de Gauguin : « J'aime surtout en lui le somptueux et le princier céramiste ; là il créa des formes nouvelles, je les compare à des fleurs d'une région première, où chaque fleur serait le type d'une espèce, laissant à des artistes prochains le soin de pourvoir par affiliation à des variétés. » (*Le Mercure de France*, novembre 1903, p. 428-430, cité par Suzy Levy, *Journal inédit de Ricardo Vines*, Paris, Aux amateurs de livres, 1987).



Vision après le sermon ou Jacob et l'Ange, 1888, huile sur toile, 72,2 x 93 cm, Edimbourg, National Gallery of Scotland (œuvre non présentée dans l'exposition).



Didier Kahn est directeur de recherche au CNRS. Il travaille sur l'histoire de l'alchimie et collabore à l'édition des *Œuvres complètes de Diderot*, éd. DPV en cours de publication chez Hermann. Il a récemment publié *La Messe alchimique attribuée à Melchior de Sibi*, Classiques Garnier, 2015 et *Le Fixe et le volatil. Chimie et alchimie, de Paracelse à Lavoisier*, CNRS Editions, 2016.

Pouvez-vous nous donner une définition de l'alchimie ?

DK: Le mot « alchimie » aujourd'hui est volontiers employé pour désigner une sorte de fusion harmonieuse. Néanmoins, historiquement, dans une période qui court du I^{er} au XVIII^e siècle, l'alchimie se définit par ces deux objectifs : la transmutation des métaux en or, et, à partir du XIII^e siècle, la prolongation de la vie. La pratique de l'alchimie nécessite l'expérimentation au laboratoire. Cependant c'est une discipline de tradition savante. Le travail de l'alchimiste est de comprendre (et donc souvent d'interpréter) les textes de ses prédécesseurs, puis de les mettre en pratique au laboratoire.

Avant le médecin suisse Paracelse (1493-1541) – et encore longtemps après lui –, l'alchimie et la chimie se confondent complètement. Paracelse donne l'impulsion décisive pour la préparation systématique des médicaments au laboratoire et pour l'exploration chimique de la matière sous toutes ses formes. Au terme de plusieurs étapes, les deux domaines se

dissocient au début du XVIII^e siècle. Dans ce vaste ensemble, on trouve toute la chimie ancienne, mais aussi la préparation des cosmétiques, des parfums et aussi des pigments. Les peintres utilisent les mêmes substances et parfois les mêmes procédés que les alchimistes. L'orpiment, par exemple, est un minéral composé de sulfure d'arsenic dont on imaginait que la matière pouvait servir à produire de l'or. On obtenait aussi avec cette matière un pigment d'un jaune brillant, utilisé par exemple dans certains tableaux hollandais du XVII^e siècle.

Quels artistes ont historiquement été associés à l'alchimie ?

DK: En Italie au XVI^e siècle, le peintre et historiographe Giorgio Vasari (1511-1574) évoque dans son livre *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* l'alchimie comme une fausse science. Il déplore que de nombreux peintres (comme Le Parmesan, 1503-1540) s'y soient adonnés et ruinés au détriment de leur art. Au XV^e siècle, Jan van Eyck (1390-1441), au XVII^e siècle les peintres flamands Antoine van Dyck (1599-1641) et Pierre Paul Rubens (1577-1640) utilisaient des techniques alchimiques. Enfin, dans les milieux surréalistes du XX^e siècle, on peut citer par exemple Max Ernst (1891-1976) ou Victor Brauner (1903-1966) et, plus près de nous encore, Joseph Beuys (1921-1986) et ses suiveurs Sigmar Polke (1941-2010) et Anselm Kiefer (né en 1945).

Pouvez-vous nous expliquer pourquoi l'alchimie décline à la fin du XVIII^e siècle ?

DK: Au cours des années 1780, Antoine-Laurent Lavoisier (1743-1794) révolutionne la chimie de son temps et ouvre l'ère de notre chimie moderne. L'alchimie, discréditée scientifiquement, devient une fausse science, une quête impossible, ridicule, mais aussi héroïque

quand le romantisme s'en empare, comme chez Gérard de Nerval (1808-1855) ou Alexandre Dumas (1802-1870). L'alchimie commence aussi à être utilisée comme métaphore de la création artistique, notamment sous la plume des poètes Charles Baudelaire (1821-1867), Arthur Rimbaud (1854-1891), Stéphane Mallarmé (1842-1898) et même Alfred Jarry (1873-1907).



Anselm Kiefer, *Athamor*, 2007, peinture murale, commande du musée du Louvre, Palier de l'escalier de Percier et Fontaine au nord de la Colonnade de Charles Perrault, Paris, musée du Louvre.

Athamor est une peinture monumentale d'Anselm Kiefer sur le thème des constellations et de l'autoportrait.

Le titre de l'œuvre qui désigne le nom du four permettant de fabriquer la pierre philosophale et l'emploi de l'or, de l'argent et du plomb dans sa peinture sont autant de références à l'alchimie. L'œuvre d'art devient alors la matrice de la métamorphose, le lieu de transformation des éléments, le passage d'un état à un autre. (Dossier de presse Anselm Kiefer au Louvre 25/10 au 07/12/07).

PROPOSITION DE PARCOURS D'UNE TECHNIQUE À L'AUTRE

Paul Gauguin est un artiste curieux de tout, qui a aimé expérimenter différentes techniques. Du début à la fin de sa carrière, les motifs qu'il a choisi de représenter s'observent aussi bien dans sa peinture que dans ses sculptures sur bois, le modelage ou la gravure.

1. GAUGUIN IMPRESSIONNISTE ?



A · Camille Pissarro (1830-1903), *Paul Gauguin travaillant sur Dame en promenade ou La Petite parisienne*, 1880, craie noire, 23,3 x 29,7 cm, Stockholm, Nationalmuseum.

Nous connaissons Gauguin par ses nombreux écrits et autoportraits. Il existe aussi quelques portraits laissés par les artistes qu'il a fréquentés. Camille Pissarro le représente ici en train de sculpter du bois de laurier, témoignage de son intérêt précoce pour la sculpture en taille directe.



B · Camille Pissarro (1830-1903), *La bergère*, 1881, huile sur toile, 81 x 64,8 cm, Paris, musée d'Orsay.

Fondateur avec Claude Monet du mouvement impressionniste, le maître est resté ouvert aux idées nouvelles d'artistes beaucoup plus jeunes que lui. Dans cette peinture, notamment, il applique la technique du pointillisme.

Camille Pissarro a été un des premiers à encourager Gauguin, lui proposant de rejoindre le groupe impressionniste et lui donnant des conseils. Rapidement, l'artiste débutant cherche une voie différente.

2. LA TERRE ET LE FEU



C · *Pot anthropomorphe (Portrait de Paul Gauguin en forme de tête grotesque)*, 1889, grès, 28,4 x 21,5 cm, Paris, musée d'Orsay.

Dans cette céramique, Gauguin évoque sa personnalité et ses tourments de créateur sous un aspect grotesque. Dans une lettre, il a expliqué que cette figure est « ramassée sur elle-même pour mieux supporter la souffrance ».



D · *Vase en forme de souche*, 1887-1888, grès, décor d'engobes colorés et d'oxydes métalliques noirs, rehauts glaçurés et dorés, 22,2 x 8,2 x 12,5 cm, Paris, musée d'Orsay.

L'imagination de l'artiste vagabonde ici en laissant voir plusieurs images à partir d'une même poterie : sa forme imite une souche d'arbre et fait penser simultanément à un visage ; deux bourgeons au sommet se sont étrangement transformés en personnages !

Au cours de son exploration de la céramique, Gauguin s'intéresse plus particulièrement au processus de transformation de la matière sous l'effet du feu, comme le ferait l'alchimiste, lui attribuant une signification quasi magique et spirituelle.

3. MISÈRE ET PASSION



E · *Vendanges à Arles (ou Misère humaine)*, 1888, huile sur toile de jute, 73,5 x 92 cm, Charlottenlund, Ordrupgaard Museum.

Gauguin juxtapose des vendangeuses bretonnes et un fond rougeoyant évoquant les vignes à Arles au soleil couchant. Au premier plan, une femme assise, représente selon les termes de Gauguin, la tentation.



F · *Misère humaine*, 1898-99, gravure sur bois tirée en noir sur papier Japon, Paris, BNF.

La même figure se retrouve dans cette gravure tirée d'une série réalisée pour l'exposition au café Volpini. La composition est ici moins descriptive, les lignes devenant purement décoratives.

Gauguin est partisan d'un art expressif, capable de rendre visible l'intensité des sentiments humains. Il reprend des attitudes et des figures d'une œuvre à l'autre.

4. TAHITI, LE QUOTIDIEN ET LE RÊVE



G · *Coupe à popoi*, vers 1891, bois de tamanu sculpté, 14,5 x 44 x 26,5 cm, Paris, musée d'Orsay.

Cet objet utilitaire tahitien est muni de deux anses, dont une comporte une rigole pour verser les liquides. Gauguin a transformé la coupe en gravant des motifs géométriques sur son pourtour.



H · *Ahae feii? (Eh quoi? tu es jalouse?)*, 1892, huile sur toile, 66,2 x 89,3 cm, Moscou, Musée d'Etat des Beaux Arts de Pouchkine.

Deux baigneuses tahitiennes posent au bord d'une eau aux couleurs de rêve. Mystérieuse et indifférente, leur présence fait songer à la statuette de bronze.

Gauguin quitte l'Europe pour échapper à la civilisation industrielle. Absorbé par sa quête de la pureté des origines, il magnifie le réel dans ses œuvres réalisées au cours du premier séjour en Polynésie.

5. MYTHES ET CULTURES



I · *Noa Noa: Voyage de Tahiti*, fol. 88., 1892, aquarelle, plume et encre brune, 31,5 × 23,2 cm, Paris, musée d'Orsay.

Le manuscrit présenté dans l'exposition est un récit de voyage créé par Gauguin à son retour de Tahiti en 1893. Les textes s'inspirent des traditions décrites dans ses lectures ethnographiques et l'ouvrage est orné de collages de gravures, photographies et aquarelles.



J · *Tii à la coquille* ou *Idole à la coquille*, 1892, bois de toa, coquille de *meleagris margaritifera*, dent pharyngienne de poisson-perroquet, 34,4 x 14,8 x 18,5 cm, Paris, musée d'Orsay.

Cette divinité imaginée par Gauguin lors de son premier voyage à Tahiti rappelle le dieu créateur Ta aroa. Il est assis en tailleur à la manière d'un bouddha, encadré de deux personnages semblant danser.

Déçu de ne trouver ni art monumental ni mythologie encore active à son arrivée en Polynésie, Gauguin élabore ses propres dieux, inspirés des croyances locales mais aussi d'autres civilisations. Il les charge d'exprimer la part de sauvage qui est en lui.

ANNEXES ET RESSOURCES

AUTOUR DE L'EXPOSITION

L'offre des visites guidées

Scolaires

<http://www.grandpalais.fr/fr/visiter>

Adultes et familles pour groupes et individuels

<http://billetterie.grandpalais.fr/gauguin-l-alchimiste-expo-peinture-ile-de-france-css5-rmn-pg1-rg14999.html>

Le Magazine de l'exposition

<http://www.grandpalais.fr/fr/magazine>

<http://www.grandpalais.fr/fr/jeune-public>

POUR PRÉPARER ET PROLONGER SA VISITE

Dossiers pédagogiques

<http://www.grandpalais.fr/fr/article/tous-nos-dossiers-pedagogiques>

Livrets-jeux des expositions du Grand Palais

<http://www.grandpalais.fr/fr/tutoriels-dactivites-pedagogiques>

[Itunes.fr/grandpalais](https://itunes.apple.com/fr/itunes-app-store/id123456789) et [GooglePlay](https://www.google.com/search?q=google+play+grand+palais): nos e-albums, conférences, vidéos, entretiens, films, applications et audioguides

Panoramadelart.com: des œuvres analysées et contextualisées

Photo-Arago.fr: un accès libre et direct à l'ensemble des collections photographiques conservées en France

BIBLIOGRAPHIE

· *Gauguin l'alchimiste*, Galeries nationales du Grand Palais, 2017, Paris RMN / musée d'Orsay, Paris, 2017.

· *Gauguin Tahiti: l'atelier des tropiques*, Galeries nationales du Grand Palais, 2003-2004 - Boston, 2004, Réunion des musées nationaux, Paris, 2003.

· *Gauguin. Ce malgré moi de sauvage*, Françoise Cachin, Collection Découvertes Gallimard, Série Arts, Gallimard, Paris, 1989.

· *Gauguin*, Galeries nationales du Grand Palais, 1989, Réunion des musées nationaux, Paris, 1989.

SITOGRAPHIE

Cahier pour Aline

<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/8348/?offset=#page=4&viewer=picture>

<http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture.html>

<http://www.gauguinetprimitivisme.wordpress.com>

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES ET MENTIONS DE COPYRIGHT

Couverture: : *Teha'amana a de nombreux parents*, 1893, huile sur grosse toile, 76,3 x 54,3 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago, © The Art Institute of Chicago. | **Page 3**: Localisation de la Galerie côté Champs Élysées dans le Grand Palais © DR. | **Page 4**: Claire Bernardi © Sophie Boegly, musée d'Orsay. | **Page 4**: Ophélie Ferlier-Bouat © Sophie Boegly, musée d'Orsay. | **Page 7**: Plan de l'exposition © DR. | **Page 8**: *Portrait de l'artiste au Christ jaune*, 1890-91, huile sur toile, 38 x 46 cm, Paris musée d'Orsay, © Rmn-Grand Palais (musée d'Orsay) / René-Gabriel Ojéda. | **Page 10**: *Pot anthropomorphe (Portrait de Paul Gauguin en forme de tête grotesque)*, 1889, 28,4 x 21,5 cm, grès, Paris, musée d'Orsay © Photo Rmn-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski. | **Page 11**: *Mahana No Atua (Le Jour de Dieu)*, 1894, huile sur toile, 68 x 91 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago, © The Art Institute of Chicago. | **Page 11**: *Arearea (Joyeusetés)*, décembre 1892, huile sur toile, 74,5 x 93,5 cm, Paris, musée d'Orsay, © Photo RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski. | **Page 11**: *La Ronde des petites Bretonnes*, 1888, huile sur toile, 73 x 92,7 cm, Washington, National Gallery of Art, National Gallery of Art, Washington. | **Page 12**: *Buffet dit du «Paradis terrestre»*, 1888, châtaignier et pin, polychromie, verre, métal, 101 x 120 x 60,5 cm, Chicago, The Art Institute. © Art Institute of Chicago, dist. Rmn-Grand Palais / image The Art Institute of Chicago. | **Page 12**: *Tehura*, dit aussi *Tête de Tahitienne* ou *Tehamana*, vers 1892, bois de pua partiellement polychrome, rehauts dorés, 22,2 x 7,8 x 12,6 cm, Paris, musée d'Orsay, © Rmn-Grand Palais (musée d'Orsay) / Gérard Blot. | **Page 12**: *Nature morte au profil de Laval*, 1886, huile sur toile, 46 x 38,1 cm, Indianapolis, Museum of Art, © Indianapolis Museum of Art. | **Page 12**: *Jardinière à la bergère*, hiver 1886-1887, grès non glaçuré, décor d'engobes colorés, 13,5 x 15,5 x 11,5 cm, Collection particulière, © photo musée d'Orsay/Patrice Schmidt. | **Page 13**: *Le Talisman, l'Aven au Bois d'Amour, Pont-Aven*, huile sur bois, 1888, 7 x 21 cm, musée d'Orsay, Photo (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski. | **Page 13**: *Te nave nave fenua (Terre délicate)*, 1892, huile sur grosse toile, 92 x 73,5 cm, Kurashiki, Okayama, Ohara Museum of Art, © Ohara Museum of Art, Kurashiki. | **Page 14**: *Vase à deux embouchures*, hiver 1886-1887, grès, décor d'engobes colorés, glaçure partielle, 14 x 20 x 9,5 cm, Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, © Petit Palais / Roger-Viollet. | **Page 15**: *La Vendange ou La Pauvre*, dit aussi *Misères humaines*, 1888, huile sur toile de jute, 73,5 x 92 cm, Charlottenlund, © Ordrupgaard, Copenhague / photo Pernille Klemp. | **Page 15**: *Vignoble rouge à Arles*, 1888, huile sur toile, 75 x 93 cm, Moscou, Musée Pouchkine, Photo © Archives Alinari, Florence, Dist. RMN-Grand Palais / Fratelli Alinari. | **Page 16**: *Soyez mystérieuses*, 1890, bas-relief en bois de tilleul polychrome, Paris, musée d'Orsay, © Photo RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Tony Querrec. | **Page 16**: *Dans les vagues*, 1889, huile sur toile, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, © The Cleveland Museum of Art. | **Page 17**: Henri Matisse, *Nu de dos*, deuxième état, 1913, bronze, 188 x 116 x 14 cm, Paris, Centre Pompidou-MNAM-CCI, image © Centre Pompidou, MNAM-CCI, dist. RMN-Grand Palais Droits réservés, © Succession H. Matisse pour l'œuvre de l'artiste. | **Page 18**: *Noa Noa (Odorant)* dit aussi *Embaumé*, 1893-1894, bloc de bois, New York, The Metropolitan Museum of Art, © The Metropolitan Museum of Art, dist. Rmn-Grand Palais / image of the MMA. | **Page 18**: *Noa Noa (Odorant)* dit aussi *Embaumé*, 1893-1894, gravure sur bois, Chicago, The Art Institute of Chicago, © The Art Institute of Chicago. | **Page 23**: Didier Kahn, © Rmn-GP SR. | **Page 21**: Jean-Pierre Laurant © DR. | **Page 22**: *Vision après le sermon*, 1888, huile sur toile, 72,2 x 93 cm, Edimbourg, National Gallery of Scotland, © National Gallery of Scotland, dist. Rmn-Grand Palais / Scottish National Gallery Photographic Department. | **Page 23**: Anselm Kiefer, *Athanos*, 2007, musée du Louvre, Photo © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Pierre Philibert, © Anselm Kiefer. | **Page 24**: *Proposition de parcours, illustrations Studio LV2*.

«Rendre l'art accessible à tous» est l'un des objectifs centraux de la Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais.

Initiées en 2016, les histoires d'art proposent un éventail d'activités autour de l'Histoire de l'art.

HISTOIRES D'ART AU GRAND PALAIS

HISTOIRES D'ART À L'ÉCOLE



© Joaquim Rossetini

Comment regarder une oeuvre d'art? Qui était vraiment Pablo Picasso? Qu'est-ce qu'un chef-d'oeuvre? Le Grand Palais vous aide à répondre à toutes ces questions avec la nouvelle saison des cours d'histoire de l'art, accessibles à tous et abordant tous les thèmes de la préhistoire à l'art contemporain. Ne soyez plus perdus dans un musée face aux oeuvres!

Ces cours d'histoire de l'art «à la carte», conçus pour s'adapter à vos attentes! Une approche inédite de l'art, menée par les conférenciers de la Rmn-Grand Palais, historiens de l'art passionnés et expérimentés.

4 FORMULES ET 4 MANIÈRES D'ABORDER L'HISTOIRE DE L'ART SUIVANT VOS ENVIES, VOUS POUVEZ SUIVRE UN OU PLUSIEURS COURS. À VOUS DE JOUER!

POUR LES CURIEUX : HISTOIRE GÉNÉRALE DE L'ART

30 séances chronologiques à suivre à l'unité ou toute l'année pour découvrir l'histoire de l'art, de la préhistoire à l'art contemporain, et avoir les clés de lecture pour la compréhension des oeuvres les plus diverses.

POUR LES INCONDITIONNELS : LES THÉMATIQUES

Comment lire une peinture? Une sculpture? Une photographie, une vidéo? 30 séances thématiques pour répondre à vos questions et regarder l'histoire de l'art autrement!

POUR LES PRESSÉS : UNE BRÈVE HISTOIRE DE L'ART

5 séances d'1h30 chrono pour réviser les fondamentaux de la culture générale! Chronologiques ou thématiques, les grandes lignes de l'histoire de l'art sont retracées, une bonne occasion d'entretenir ses connaissances!

POUR LES FAMILLES : LES VOYAGES AU PAYS DE L'ART

Voyage au Moyen Âge avec les chevaliers, Voyage en train au temps des impressionnistes, Voyage en Grèce antique avec Ulysse... 7 voyages au choix pour un moment privilégié d'échange et de plaisir. Ces rencontres se vivent en famille, à partir de 8 ans.

INFORMATIONS ET TARIFS

<http://histoires-dart.grandpalais.fr/>



© Joaquim Rossetini

Pour contribuer à l'éducation artistique et culturelle des élèves, la RMN-Grand Palais propose un nouvel outil pédagogique : «Histoires d'art à l'école».

Articulée autour de multiples activités, cette mallette développe des formes d'apprentissages innovantes pour sensibiliser élèves et enfants à l'art, à partir de 7 ans.

Véritable voyage autour du portrait, la mallette «Le portrait dans l'art» offre 12 ateliers thématiques qui permettent de mener 36 séances d'activités pour jouer, découvrir et comprendre différents aspects du portrait et entrer dans l'histoire de l'art.

HISTOIRES D'ART À L'ÉCOLE EST COMPOSÉE DE 4 MALLETES

Le portrait dans l'art, à partir de 7 ans
DISPONIBLE

L'objet dans l'art, à partir de 3 ans
Le paysage dans l'art, à partir de 7 ans
L'animal dans l'art, à partir de 3 ans
À VENIR...

INFORMATIONS ET TARIFS

· Tarif : 150€ TTC (+ frais d'envoi)

· Pour tout renseignement :
histoiresdart.ecole@rmngp.fr

· Pour tout savoir :
<http://www.grandpalais.fr/fr/les-mallettes-pedagogiques>

