

**MUSÉE
DES BEAUX-ARTS
DE RENNES**



Émile-Jean Armel-Beaufils (1882–1952)
Après le pardon
Avant 1942

Autour de l'exposition *Histoires et légendes bretonnes*
Un parcours à travers les collections
26 juin 2018 - mai 2019

Ce dossier présente une approche historique suivie de la présentation de l'exposition *Histoires et légendes bretonnes* avec une œuvre choisie par section et du tableau d'Edgard Maxence, *La légende bretonne*.

Deux œuvres symbolistes conservées au musée, le *Cylindre d'or* de Paul Sérusier et *Le Regard* d'Odilon Redon complètent ce parcours et permettent une ouverture sur ce courant pictural.

Approche historique

On dirait que dans l'air celtique, il s'est accumulé un long dépôt de l'âme humaine, pleine de jours et de temps comme l'esprit des choses, de légendes aussi. Elle y chante ses chœurs qui sont la substance même de tout le peuple, de son passé, de son génie, la permanente évocation de ses tourments et de ses désirs.

Odilon Redon cité par Denise Delouche, in *Les peintres de la Bretagne*, p. 184

La terre bretonne ainsi décrite par Odilon Redon ne pouvait qu'inspirer des peintres symbolistes rejetant la *modernité* pour se tourner vers *l'authenticité*, deux notions que ce courant artistique va redéfinir.

Parmi ces peintres, Edgard Maxence (Nantes, 1871 – La Bernerie-en-Retz, 1954), élève de Gustave Moreau à l'École des beaux-arts de Paris, qui poursuit pendant toute sa vie de peintre dans cette veine symboliste avec succès.

Il expose aux Salons de la Rose-Croix ¹ de 1895 à 1897 ; ses talents de portraitiste sont très appréciés de la société nantaise.

Le thème de prédilection de ses œuvres est la femme en communion fusionnelle avec la nature, mais également la Bretagne médiévale et légendaire ; des portraits de femmes en méditation, mystérieuses car présentes et absorbées dans une vie intérieure qui semble puiser dans une époque lointaine (indiquée par le costume et le paysage habité de références mythologiques) pour nourrir un imaginaire prégnant qui se lit dans l'expression des visages...

Source : catalogue *La muse bretonne*, exposition du MBAR, 2000, p. 181

1. Salon de la Rose-Croix

Joséphin Péladan (1858-1918), arrive à Paris en 1884 et connaît le succès avec son livre *Le Vice suprême* ; très critique vis-à-vis du progrès qu'on veut croire salvateur ; personnalité extravagante, critique d'art, il écrit dans de nombreuses revues (notamment *L'Artiste* dont Théophile Gauthier était le rédacteur en chef).

En mai 1891, souhaitant réformer l'ordre de la Rose-Croix, il crée l'Ordre de la Rose Croix catholique du Temple et du Graal, proche d'une confrérie rassemblant des artistes ayant pour mots d'ordre la réforme des esprits par la beauté et tradition, s'autoproclamant maître sous le nom de Sar...

Mentor des peintres symbolistes, il organise des salons invitant les peintres à présenter des œuvres retenues par un jury (composé des *Magnifiques* dont Antoine de Larocheffoucault, bientôt protecteur des Nabis) ; on recommande d'écarter les scènes historiques, le réalisme... On associe étroitement la musique puisque sont joués Satie (compositeur officiel de l'ordre), Wagner, Palestrina...

Le succès est énorme et le retentissement international. De très nombreux peintres français et étrangers participent à ces Salons. Le mouvement décline après le dernier salon rosicrucien (1898).

Le symbolisme dans son contexte historique

Affiche manifeste pour le Salon de la Rose-Croix de 1896 réalisée par Armand Point et Léonard Sarluis : [**Persée brandissant la tête de Zola**](#)

Pour découvrir la lithographie :

<http://parismuseescollections.paris.fr/fr/node/151753>

Le 18 septembre 1886, dans *Le Figaro*, Jean Moréas publie le *Manifeste du symbolisme*.

1886 est également l'année de la dernière exposition impressionniste. Un an plus tôt, Victor Hugo disparaissait. Le Symbolisme, d'abord littéraire, s'étend aux autres domaines artistiques et notamment à la peinture.

Comme l'écrit Michel Winock : *Le succès des théories matérialistes, la remise en cause par la science des dogmes religieux sont un facteur de trouble. L'organisation politique du prolétariat, les grèves et les progrès électoraux du socialisme sont un motif supplémentaire de peur sociale qui hante les couches supérieures de la collectivité. Tout paraît remettre en question l'ordre séculaire qui gouvernait la communauté nationale. La société ouverte qui s'édifie sur l'autonomie individuelle perturbe l'attachement de beaucoup aux normes d'un monde ancien, dans lequel la reproduction d'un état social que l'on imagine harmonieux assurait la juste hiérarchie des places, des hommes et des tâches. Les formes de l'art classique se trouvent, elles aussi, contestées par les nouveaux crédos esthétiques.*

CF bibliographie



C'est en 1891 que Georges Albert Aurier, critique d'art définit le Symbolisme en parlant de Gauguin : *L'œuvre d'art devra être : premièrement idéiste, puisque son idéal unique sera l'expression de l'idée ; deuxièmement symboliste, puisqu'elle exprimera cette idée en formes ; troisièmement synthétique, puisqu'elle écrira ses formes, ses signes selon un mode de compréhension général ; quatrièmement subjective, puisque l'objet n'y sera jamais considéré en tant qu'objet, mais en tant que signe perçu par le sujet ; cinquièmement l'œuvre d'art devra être décorative.*

Sans présenter ici le mouvement symboliste, précisons quelques caractéristiques que nous retrouvons dans la peinture de Maxence : les lumières irréelles, les personnages pensifs parfois subjugués, touchés par une révélation, souvent songeurs, parfois expression d'un mal de vivre.

Section I : Salle Bretagne, la peinture d'histoire

1675 : L'année rupture, la révolte des Bonnets rouges

Au cœur du règne de Louis XIV, l'année 1675 occupe une place exceptionnelle non seulement dans l'histoire de la Bretagne mais aussi dans la mémoire longue et identitaire : dans la famille de Pierre-Jakez Hélias, on évoquait encore, au début du XX^e siècle, deux ancêtres pendus sur ordre du duc de Chaulnes...

Source : Joël Cornette, *Histoire illustrée de la Bretagne et des Bretons, V^e – XXI^e siècle*, Seuil, 2015, p. 191

C'est ainsi que l'historien commence la partie consacrée à cet événement qui fait identité : c'est tout autant le sentiment d'illégitimité de l'impôt que la violence de la répression qui expliquent ce fait. L'actualité récente rappelait encore cet épisode fondateur lorsque des manifestants lors d'une fronde antifiscale, se désignaient encore sous le terme de Bonnets rouges.

Jean Bernard Chalette
(Toulouse, 1631 - Rennes, 1684)
*Allégorie de la
Révolte du papier timbré
1676*
98,2 x 146,5 cm
Huile sur toile
Don Jules Aussant, 1860

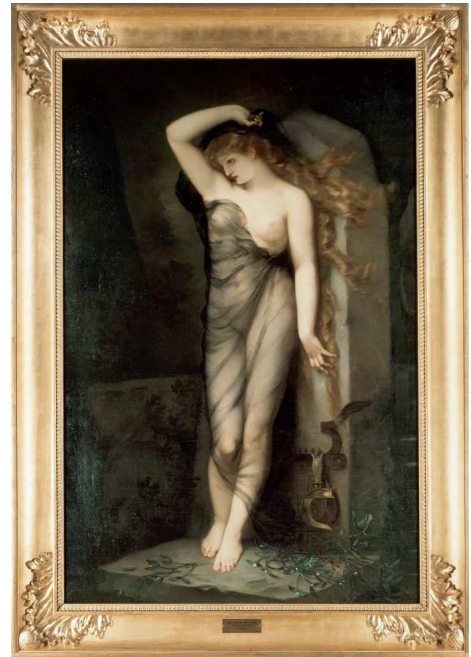


Histoire par l'image : <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/revolte-papier-timbre>

Dossier Les tentures du Parlement : <https://mba.rennes.fr/fr/visiteurs/enseignants/>

Section II : Salle des peintures de salon du XIX^e siècle

André-Charles Voillemot
(Paris, 1823 – Paris, 1893)
Velléda
Vers 1869
230,5 x 148,5 cm
Dépôt de l'Etat, 1869



L'œuvre littéraire

Les Martyrs de François-René de Chateaubriand (1768 – 1848) paraissent en 1809.

Eudore commande les troupes romaines en Armorique et doit faire face à la révolte des habitants ; il retient en otage Segenax et sa fille Velléda qui tombe amoureuse d'Eudore qui cherche alors à éloigner la jeune fille en la libérant ; elle reste dans la proximité de la demeure d'Eudore qui cède à la passion de la jeune fille. Partagée entre un amour impossible et la fidélité à son peuple, Velléda se suicide. Eudore retourne à Rome auprès de sa femme et meurt en martyr.

Extrait :

"La nuit était descendue. La jeune fille s'arrêta non loin de la pierre, frappa trois fois des mains, en prononçant à voix haute ce mot mystérieux : "Au gui l'an neuf !" (...). On lisait sur le visage de la Druidesse l'émotion que lui causait cet exemple des vicissitudes de la fortune. Elle sortit bientôt de ses réflexions et prononça ce discours..."

(Chateaubriand, *Les Martyrs*, Livre IX)

Élève de Drolling, André-Charles Voillemot expose pour la première fois au Salon de 1845 et obtient en 1870 une seconde médaille et la croix de chevalier de la Légion d'Honneur. Peintre de genre et de portraits, il participe aussi à de nombreux programmes décoratifs en France et à l'étranger (Pavillon impérial pour l'exposition universelle de 1867 ; Théâtre de Fontainebleau ; Palais des Congrès de Santiago du Chili ; Casino de Baden-Baden).

Le tableau

Alors que les artistes ont souvent représenté Velléda dans la rêverie amoureuse (Cabanel par exemple), Voillemot choisit un moment particulier : Velléda se prépare à haranguer les guerriers contre les Romains ; Eudore l'observe et découvre, en même temps la beauté de cette jeune fille, la force spirituelle de la druidesse qui n'est pas sans grandeur même si elle semble bien éloignée du monde romain.

La représentation de Velléda

- la jeune fille
 - l'expression du corps : le corps, offert à la vue, respecte les codes académiques de la beauté féminine

- le visage : expression de la méditation, de l'inspiration avant la harangue... alors que les longs cheveux dans le vent disent le désordre de la pensée...
- les mains : la main droite replace le voile sur la tête (geste significatif de l'entrée en méditation ou d'accès à l'enceinte sacrée ?) ; sa main gauche crispée sur la pierre suggère la violence de la passion retenue...
- le voile noir accentue la dimension érotique en usant de la transparence (la gaze) qui met davantage encore en lumière la peau découverte...
- les attributs de la druidesse : la serpe d'or, la ceinture d'airain, la lyre-guitare, le gui...

Voillemot fait le choix de respecter les règles académiques aussi bien dans le rendu (bien "fini") que dans la représentation du corps féminin.

- le cadre

- l'ombre et la lumière : la forte opposition entre l'ombre et la lumière signifie bien l'impression ressentie par Eudore (il est le spectateur) frappé par la beauté de Velléda...
- adossée à une pierre (mégalthé ou pierre tombale ?), la vie et la mort ici dans une proximité annonce la suite de l'histoire...
- les éléments (vent...) annonçant les désordres...

Le peintre donne une tonalité romantique en respectant le texte de Chateaubriand ; en choisissant cet épisode, il parvient à rendre au personnage tous les tourments contenus dans le livre.

Section III-A : La Légende bretonne d'Edgard Maxence

Edgard Maxence

(Nantes, 1871- La Bernerie-en-Retz, 1954)

La Légende bretonne

1906

Huile sur toile

150 x 221 cm

Paris, musée d'Orsay, inv.RF 2013.10



À l'abri d'un dolmen, sous une pleine lune rousse, une jeune fille en costume de fête de Pont-Aven semble terrifiée par l'apparition d'une fée ou magicienne vêtue d'une houppelande d'hermine et d'une robe brodée de motifs traditionnels. Celle-ci semble annoncer un présage funeste, confirmé par l'apparition de korrigans rouges, petits farfadets maléfiques empruntés aux légendes bretonnes.

Le peintre représente, non sans humour, cette confrontation entre la Bretagne chrétienne, réputée pour sa ferveur pure et austère, représentée par la jeune paysanne, et d'autre part la Bretagne magique et païenne, incarnée par les korrigans et la fée évoluant dans les alignements mégalithiques.

La Légende bretonne est destinée à décorer l'hôtel particulier parisien d'un célèbre chirurgien et gynécologue de l'époque, Louis-Gustave Richelot (1844-1924), lui aussi nantais d'origine.

Source : Musée d'Orsay, notice d'œuvre

Section III-B : La muse bretonne



Émile-Jean Armel-Beaufils
(Rennes, 1882 – Saint-Briac, 1952)
La Fée des grèves
Vers 1936-1937
Bronze
H. 44,5 cm
Don Mme L'Hoste, 1942

Le roman de Paul Féval intitulé *La fée des grèves* est publié en 1851, Le titre est repris par Armel-Beaufils ; si la référence à Féval est claire, la sculpture en bronze étonne par sa modernité, la surprenante tenue (short et bottes) de cette "fée" à la pause sensuelle.

Ainsi, la littérature bretonne inspire un artiste qui sait donner des formes modernes à des écrits de cape et d'épée.

Peut-être est-ce la fréquentation de Saint-Briac, station balnéaire très appréciée, qui explique les choix de l'artiste ?

Émile-Jean Armel-Beaufils
(Rennes, 1882 – Saint-Briac, 1952)
Après le pardon
Avant 1942
Bois exotique
65 x 23 x 21 cm
Dépôt du Centre national des arts plastiques, 1942

La tradition académique est fortement défendue à l'École régionale des beaux-arts de Rennes au début du XX^e siècle quand Armel-Beaufils y suit les cours avant de se rendre à Paris. De retour dans sa région natale, les sujets bretons l'inspirent, notamment la femme dans son costume, parfois aussi à demi-dénudée pour y exprimer la rencontre de la modernité et de l'académisme dans une veine régionaliste.

Ici, la jeune femme dénudée quitte sa coiffe (de Plougastel) après le pardon. La vie sociale, religieuse et l'intime se retrouvent dans une représentation du corps que l'artiste a par ailleurs traité en s'inspirant sans doute des scènes balnéaires de Saint-Briac.

Cette même pose est souvent reprise par l'artiste : les bras relevés, les mains occupées à la coiffe (*La dernière épingle*) ou à la coiffure (*La Fée des grèves*).



Au-delà de l'exposition

Le symbolisme au musée des beaux-arts de Rennes : les œuvres de Paul Sérusier et d'Odilon Redon

Paul Sérusier

(Paris, 1864 – Morlaix, 1927)

Cylindre d'or

vers 1910

Huile sur carton

38,2 x 23,7 cm

Don Marie Berhaut, 1969

Après une formation à l'Académie Julian, Paul Sérusier connaît une véritable révélation en peignant à Pont-Aven, dans le bois d'amour en 1888 sous la dictée de Paul Gauguin (1848-1903) un petit paysage exécuté à l'huile sur un panneau de bois. Cette peinture reçoit par le futur groupe des Nabis et de Paul Sérusier lui-même le titre de *Talisman*.

Toute sa vie, Paul Sérusier reste fidèle aux principes de l'art de Gauguin. Après 1896 et une période de grave dépression, sa peinture est plus marquée par le mysticisme. Il est alors très influencé par l'École de Beuron, du nom de l'abbaye allemande voisine de Sigmaringen.

Paul Sérusier voyage en Europe mais il revient régulièrement en Bretagne où il se fait construire une maison à Châteauneuf-du-Faou. Il meurt à Morlaix en 1927 en laissant derrière lui une œuvre de peintre et de dessinateur ainsi qu'une importante réflexion théorique. Il publie en 1921 *l'ABC de la peinture*.

Paul Sérusier, Émile Bernard (1868-1941), Maurice Denis (1870-1943), Paul Ranson (1861-1909), George Lacombe (1868-1916), Pierre Bonnard (1867-1947) et bien d'autres artistes forment un groupe appelé les Nabis. *Nabi* signifie en hébreu *prophète* ou *inspiré de Dieu*. Ce groupe d'artistes est marqué par la peinture de Paul Gauguin. Les Nabis font partie d'une avant-garde qui va influencer l'art moderne. Leur démarche ne cherche pas à refléter la nature. Leur peinture transpose des sensations formelles, colorées. Ils donnent une place importante à l'émotion et à la traduction de leurs états d'âme. Pour ces raisons, leur art s'inscrit dans une dimension symboliste. Ils sont particulièrement actifs entre 1888 et 1903.

D'un point de vue stylistique, les formes représentées tendent vers des figures souvent synthétiques. Les couleurs sont franches, subjectives et posées en aplats. Le cerne plus ou moins marqué vient créer une délimitation.

Les Nabis veulent intégrer leur art dans le quotidien. Ils s'intéressent pour certains à la création de décors, ils produisent des céramiques, des vitraux, des affiches, des meubles ...



En dehors du rôle marquant joué par Gauguin, les Nabis sont sensibles à des formes d'art extra-européennes comme en témoignent les jeux d'arabesques de leurs créations, reflets de leurs intérêts pour l'Orient, sans oublier l'inspiration japonisante.

Cylindre d'or est une peinture de petite dimension. Dans la partie supérieure de l'œuvre, un cylindre, en position légèrement inclinée, est suspendu dans un espace difficile à identifier (surface d'eau, rocher ou ville, ciel...). L'objet est représenté en trois dimensions. Aucune idée précise n'est donnée sur son échelle.

L'arrière plan est assez difficile à décrire ; on peut l'interpréter comme un paysage avec un ciel qui descend très bas dans le format de la peinture. Sous la ligne d'horizon, une étendue pourrait être vue comme la mer d'où surgirait à droite des rochers.

Sur le cylindre, des touches fines mettent en valeur la courbure de la forme géométrique. Un cerne discret apparaît par endroit. Il ne clôt pas la forme dans sa totalité mais il souligne le modelé en se fondant parfois dans la couleur.

À première vue, l'arrière plan est brossé rapidement. Des zones picturales repérables sont ainsi déterminées. Cependant la partie du « ciel » n'est pas un aplat comme on pourrait s'y attendre après un rapide coup d'œil. Un jeu de touches de différentes couleurs s'entremêle. Un effet solaire vient ainsi éclairer le cylindre et affirmer le volume de l'objet. En haut du tableau à gauche, des touches dans des gammes jaunes viennent rencontrer des bleus. Cette dominante bleue n'est elle-même pas uniforme : en se rapprochant de la partie « rocher » plusieurs teintes de bleus différents se rencontrent.

Paul Sérusier, les Nabis et plus généralement les peintres se rattachant au symbolisme critiquent les formes d'art d'inspirations exclusivement « rétinienne ». Ils n'accordent de valeur à la forme que si elle porte l'idée.

L'artiste transmet dans cette peinture un monde plus intérieur qu'un reflet d'une réalité visible ou même matérielle.

Odilon Redon

(Bordeaux, 1840 - Paris, 1916)

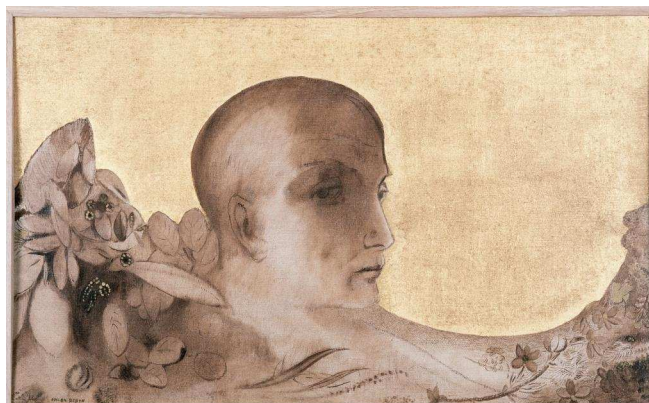
Le Regard, profil d'homme

1900-1901

Huile sur toile

35,5 x 58,5 cm

Achat, 2004



Odilon Redon naît en 1840 à Bordeaux. De santé fragile, il passe une grande partie de son enfance dans la maison familiale de Peyrelebadé, à la limite des Landes. Très tôt, il montre un intérêt pour

l'art et le dessin. Jeune adulte, il voyage, rencontre des artistes, en particulier Eugène Delacroix (1798-1863) puis Camille Corot (1796-1875) et entre en 1864 dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme (1824-1904) à l'École des beaux-arts. Cet enseignement ne lui convenant pas, il quitte l'atelier.

L'art d'Odilon Redon est marqué par son passage d'une manière sombre de travailler à la couleur. Selon ses propres mots, il va « épouser la couleur ». Connu comme un des grands fusainistes du XIX^e siècle, le début de son œuvre se caractérise par l'utilisation de matières sombres et charbonneuses. La pratique du fusain est accompagnée de sa découverte, grâce à Henri Fantin-Latour (1836-1904), de la lithographie. Il publie entre 1878 et 1899 une série de recueils de lithographie : *Dans le rêve*, le premier de ces albums en 1878, *Les Origines* (1883), *Hommage à Goya* (1885), *La Tentation de saint Antoine* (1896)...

Avec le pastel, il aborde la question de la couleur, notamment en réalisant des bouquets de fleurs. Il est aussi un portraitiste reconnu et très apprécié. Il fuit les représentations naturalistes et privilégie dans l'art du portrait la mise en image de la vie intime du modèle. Les arrière-plans de ses œuvres sont épurés, non-figuratifs, aux surfaces colorées d'où s'échappent des formes de méandres, de motifs floraux.

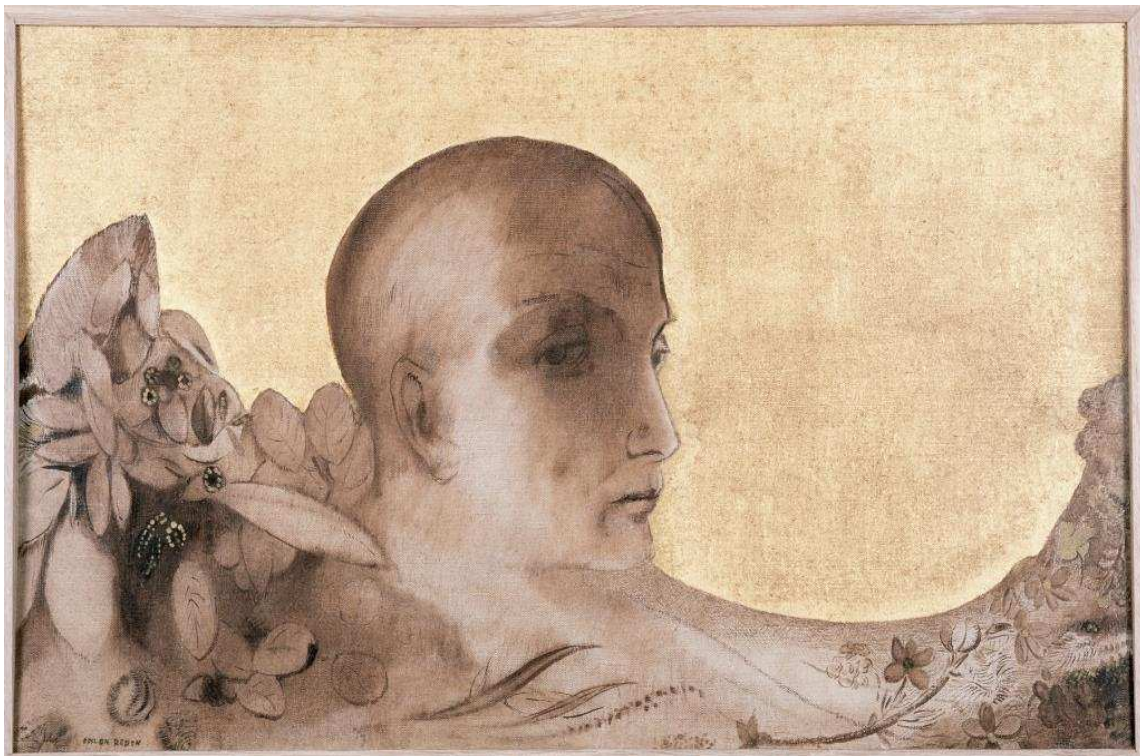
Au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, son passage à la couleur se manifeste notamment dans ses productions d'art décoratif. Son mécène, Robert de Domecy lui confie alors un projet, le décor de la salle à manger du château de Domecy à Sermizelles en Bourgogne. L'œuvre de Rennes est peut-être le fragment d'une proposition plus conséquente pour ce décor réalisé entre 1900 et 1901. Il pourrait s'agir d'une maquette ou d'un élément de dessus de porte. Cet ensemble compte aujourd'hui quinze panneaux acquis et conservés par le musée d'Orsay en 1988. Mais Redon aurait projeté de réaliser dix-huit panneaux. La peinture du musée des beaux-arts de Rennes serait un élément de cet ensemble.

La peinture se présente sur un format rectangulaire positionné à l'horizontale. La composition est divisée en deux parties. En bas, l'artiste représente une tête de profil au milieu d'un ensemble floral. Le personnage nous observe du coin de l'œil. Le visage est globalement fait de quelques traits plus sombres, certains se détachant à peine de la masse grise. La chevelure n'est pas représentée, peut-être suggérée. La nature, les fleurs et le feuillage semblent ne faire qu'un avec ce visage. Les tracés, la matière colorée ne

montrent pas de ruptures mais un « assemblage » d'éléments. Le peintre utilise une gamme de gris avec des nuances de valeurs.

Dans la partie supérieure de la toile, une tonalité légèrement dorée recouvre la surface de manière presque uniforme. Il est difficile de qualifier cette partie de la peinture. Parler de ciel semble peu adapté, il n'y a pas de référence explicite à un paysage.

Peut-on parler d'un premier plan et d'un arrière plan, d'un sujet se détachant sur un fond ? On peut voir plutôt un jeu de forme et contre-forme. On sait qu'Odilon Redon privilégie le monde des idées plutôt que la représentation des objets. C'est ce monde que le peintre fait apparaître ici à nos yeux.



Odilon Redon est un artiste associé au symbolisme.

Le symbolisme est d'abord un mouvement littéraire que le poète Jean Moréas (1856-1910, Jean Papadiamantopoulos, dit) définit et théorise dans son *Manifeste* paru dans le supplément littéraire du *Figaro* le 18 septembre 1886. Charles Baudelaire (1821-1867) fait figure de précurseur. Courant avant tout, poétique, on associe au symbolisme, en dehors de Moréas, aux noms de Paul Verlaine (1844-1871), d'Arthur Rimbaud (1854-1891) ou de Stéphane Mallarmé (1842-1898). En dehors de la France, le symbolisme se retrouve en Belgique, Russie, Autriche... Ces artistes ont en commun le même rejet du réalisme, du positivisme et d'une manière générale de l'esprit scientifique. Pour ces auteurs, seul le poète est en mesure de comprendre le mystère du monde en faisant surgir l'invisible ou encore des réalités inaccessibles... La poésie doit favoriser la musicalité du texte entre autre par l'utilisation du vers libre. Le but est de faire naître ainsi des sensations. Les thèmes des textes doivent entrer en résonance avec la sensibilité du lecteur et être le reflet des états d'âme des auteurs.

En peinture et en art plus généralement, le symbolisme est théorisé par un critique d'art du *Décadent*, du *Moderniste* et du *Mercure de France*, Albert Aurier (1865-1892) dans un écrit intitulé *Le symbolisme en peinture*. Là encore, l'art doit revêtir une tendance « idéiste » ;

mais l'idée n'est pas la finalité, elle doit refléter le sensible. Pour Jean Moréas, l'apparence du sensible doit faire parvenir l'auteur et le spectateur à ce qu'il qualifie « d'idées primordiales ».

Les tendances artistiques du symbolisme sont d'une grande diversité. On rencontre Paul Gauguin (1848-1903), Gustave Moreau (1826-1898) ou encore Puvis de Chavannes (1824-1898).

L'art d'Odilon Redon est marqué par sa grande sensibilité et son esprit libre. Sa pratique plastique présente de grandes variétés de moyens d'expressions, mais l'imaginaire est sans doute le fil conducteur de ses recherches. Son inventivité a dû déconcerter ses contemporains. Il faut attendre 1894, alors que Redon a déjà quarante ans pour qu'une première exposition personnelle fasse découvrir son œuvre au grand public français. La galerie Durand-Ruel expose alors des fusains, des estampes, des pastels et des peintures.

En dehors de la France, Odilon Redon connaît un certain succès en Belgique, aux Pays-Bas. Il a participé à plusieurs reprises au Salon des XX à Bruxelles. Dans ces deux pays, il compte de nombreux collectionneurs.

Bibliographie

Michel Winock, *Décadence fin de siècle*, L'esprit de la cité, Éditions Gallimard, 2017

Joël Cornette, *Histoire illustrée de la Bretagne et des Bretons, V^e – XXI^e siècle*, Éditions du Seuil, 2015

Rodolphe Rapetti, *Le Symbolisme*, Histoire de l'art, Éditions Flammarion, 2016

Denise Delouche, *Les peintres de la Bretagne*, Éditions Ouest-France, 2016

Collectif, *La muse bretonne*, catalogue d'exposition, MBAR, 2000

François Coulon, Patrick Daum, Valérie Lagier, Laurent Salomé, *Musée des beaux-arts de Rennes, guide des collections*, Éditions Réunion des musées nationaux, 2^{ème} édition

Sous la direction de Jean-Louis Ferrier, *L'aventure de l'art au XIX^e siècle*, Éditions du Chêne, 1991

Sitographie

<http://parismuseescollections.paris.fr/fr/node/151753>

<https://www.histoire-image.org/fr/etudes/revolte-papier-timbre>

<https://mba.rennes.fr/fr/visiteurs/enseignants/>

<http://www.musee-mauriceDenis.fr/les-collections/qui-sont-les-nabis/article/nabis>

<https://www.grandpalais.fr/fr/article/odilon-Redon>

<https://francearchives.fr/commemo/recueil-2016/38881>

Yannick Louis, professeur histoire-géographie-EMC - conseiller-relais au musée des beaux-arts de Rennes, yannick.louis@ac-rennes.fr

Fabrice Anzemberg, professeur arts plastiques - conseiller-relais au musée des beaux-arts de Rennes, fabrice.anzemberg@ac-rennes.fr, octobre 2018

Maquette : Carole Marsac, MBAR - Mise en ligne : Nadège Mingot, MBAR
mba.rennes.fr