

## Portraits bretons : entre vision sombre et vision idyllique

La Bretagne a suscité d'innombrables tableaux depuis les temps de sa découverte par les peintres dans les années 1830-1840 jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. On pourrait aisément brosser le portrait général de la province entière, et je l'ai fait<sup>1</sup> à partir des tableaux à sujet historique (la chouannerie), des innombrables peintures à prétexte anecdotique et des scènes de genre qui plaisaient tant aux amateurs du XIX<sup>e</sup> siècle. Les habitudes de vie, les croyances, les qualités et défauts d'un peuple qui surprend, étonne, effraie parfois et séduit souvent sont dépeints dans une facture réaliste qui laisse penser que l'artiste a été le témoin objectif des scènes qu'il présente. Cette documentation picturale est complétée par dessins, estampes et illustrations relevant des mêmes sujets. Images uniques ou multiples, elles fournissent à l'histoire un matériau exceptionnel, encore trop délaissé par les historiens de la société, circonspects et effrayés par l'effort de décryptage indispensable.

Laissant de côté ce trop foisonnant patrimoine, nous nous sommes posé la question de savoir si le seul genre du portrait était l'objet d'interprétations comparables et récurrentes. Le portrait est un genre pictural moins composé, qui, a priori, permet plus difficilement à l'artiste de greffer sur son œuvre ses idées, ses jugements voire ses fantasmes. Le corpus est plus réduit (et la sélection, dans le cadre d'un article, l'est encore plus), mais les portraits du Breton et de la Bretonne sont également nombreux. Finissent-ils aussi par s'agréger en stéréotypes décelables ? Concourent-ils à une vision générale du Breton qui s'impose à tous les amateurs, essentiellement parisiens ? Et par le phénomène de l'acculturation, arrivent-ils à convaincre les Bretons eux-mêmes de la justesse de la présentation que l'on fait d'eux ?

Mais le portrait dont il va être question n'est pas le portrait tel que l'entend le sens commun : sa propre image commandée et payée par un indi-

<sup>1</sup> Entre autres, dans *Les peintres et le paysan breton*, éd. URSA, le Chasse-Marée, 1988.

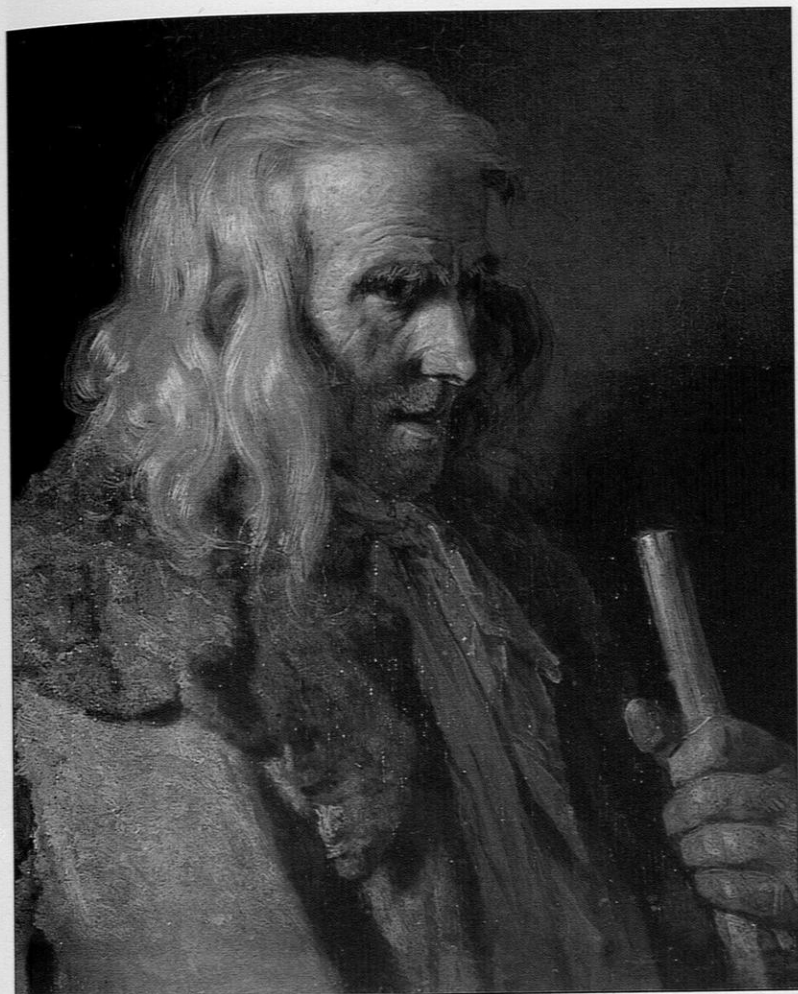
vidu dit «modèle» à un artiste, celui-ci lui laissant ensuite cette image, objet d'un contrat tacite ; dans la société bretonne, peu nombreux sont ceux qui pouvaient envisager une telle commande. Cependant dans les classes citadines assez argentées, les portraitistes ambulants, dont les prix varient selon que les mains sont ou non peintes, trouvent des clients ; quelques-uns de ces portraits, en général sans grand intérêt plastique, restent dans les familles ou, quand ils sont au musée, ne sortent guère des réserves ; le portrait d'une *Femme de Rennes*, signé d'un inconnu Massart et daté 1846 est un exemple de ces tableaux que la photographie va bientôt relayer. Dans ce portrait de commande, l'artiste doit se plier aux choix de son modèle et suit les codes du genre. Mais quand il a l'initiative du portrait, il est plus libre et son interprétation est plus intéressante pour notre propos.

Les œuvres que nous avons retenues concernent la représentation d'un individu, ou d'un groupe d'individus, prenant la pose (mais pouvant aussi être saisis en pleine action). En fait, il s'agit presque toujours d'une image dérobée à un individu, même si celui-ci a posé, l'artiste ne prenant pas la peine de noter le nom de son modèle, emportant le portrait pour l'exposer et le vendre ; on peut supposer que bien des modèles n'ont même pas vu leur effigie terminée. L'interprétation est d'autant plus intéressante que l'artiste étranger à la région prend des options qui relèvent peu ou prou de l'étonnement du touriste influencé par les guides qu'il a pu consulter et par les lectures qu'il a faites pour préparer son voyage.

Un premier constat s'impose : la grande différence entre les effigies masculines et féminines. Les premières sont marquées par la récurrence de qualités négatives, les secondes sont quasi sans exception très positives.

### Le Breton : le choix du pittoresque inquiétant

L'invention de la Bretagne (au double sens du terme, découverte et fabulation), à l'époque du romantisme, est dominée par la quête du pittoresque et de l'exotisme. La province est lointaine au rythme des communications d'alors, le voyage prend souvent des allures d'expédition, d'aventure. L'artiste, citadin étonné, découvre des paysans différents : costumes et cheveux longs, langue et piété sont les caractères les plus frappants. Il est tenté d'en faire ses sujets, qui séduiront aux cimaises des Salons parisiens. Mais, sauf exception géniale, le tableau à lui seul est bien impuissant à imposer une vision générique. Il lui faut le relais ou l'appui du verbe. Déjà l'estampe, tirée à un certain nombre d'exemplaires (même si les tirages du XIX<sup>e</sup> siècle sont en général réduits) est accompagnée d'un texte, a une diffusion plus grande. Le tableau, s'il est remarqué, bénéficie d'un cortège de critiques qui en dévoilent et orientent le sens. Mais l'impact n'est en rien comparable à celui de la littérature...



Monanteuil, *Paysan breton*, huile sur toile, 40-33 cm, 1834, musée de Tessé, Le Mans.

Prenons en exemple deux œuvres contemporaines, puisées dans la même région de Fougères, un portrait individuel, *Le paysan breton* daté par Jean-Jacques Monanteuil (1785-1860) en 1834 et un roman *Les Chouans* publié en 1829 et réédité en 1834 par Honoré de Balzac. Monanteuil a fait le voyage vers 1828-1830 ; il en rapporta «une délicieuse collection... de types bretons», ravi qu'il avait été par «l'accentuation si vive des physionomies, des costumes...» nous dit son biographe et il en tira dif-

férents portraits, faits en atelier, jusqu'en 1850. Il avait fait poser des bergers vers Vitré ou Fougères, vêtus du sayon en peau de chèvre ; il en avait gardé deux dessins précis<sup>2</sup> montrant une vaste houppelande couvrant tout le corps jusqu'aux genoux. Dans le portrait de 1834, le sayon couvre tout juste les épaules et semble plutôt être en peau de mouton. Foulard et bâton rappellent la fonction de berger; longs cheveux blancs, barbe et sourcils hirsutes, main noueuse signalent la rudesse d'une vie à son terme. Visage pensif et noble, regard comme perdu dans un rêve intérieur, simplicité et bonté d'un homme d'expérience, telle peut être l'interprétation psychologique du portrait (aucun commentaire de l'époque ne nous est parvenu).

Mais si l'on a lu *Les Chouans*, les fortes évocations de Balzac viennent immanquablement à l'esprit : «leurs longs cheveux s'unissaient si habilement aux poils de la peau de chèvre et cachaient si complètement leurs visages, qu'on pouvait facilement prendre cette peau pour la leur...» et surgissent les jugements portés par l'écrivain sur les hommes ainsi vêtus : «opiniâtreté de sentiments [...] stupide ignorance...» et aussi la figure sinistre du Chouan Marche-à-Terre, «demi-dieu barbare [...] incarnation de la Bretagne»... Le paysan de Monanteuil est très parent de ces Chouans imaginés par Balzac. Le discours littéraire qui interfère dans l'interprétation de la peinture est créateur du stéréotype, le tableau seul n'y eut pas suffi.

D'une façon plus générale, les jugements portés par les écrivains les plus variés concourent tous à une image dévalorisante. Deux exemples seulement au sein d'une riche panoplie : Cambry, dans son *Voyage dans le Finistère* écrit en 1794 : «Peignez-vous ces cheveux plats et longs, cette barbe épaisse, ces figures chargées de raies crasseuses, les courts gilets, les culottes énormes, les petits boutons, les guêtres, les sabots qui forment leur habillement et vous aurez l'idée d'un paysan breton» et en note de la réédition de 1836, Fréminville précise «Le temps n'y a rien changé». Alfred de Courcy dans la série populaire des *Français peints par eux-mêmes*, d'une audience beaucoup plus vaste, accuse les bourgeois bretons d'avoir laissé se répandre des «opinions calomnieuses» et avoue qu'il a été «généralement admis par toute la France que le paysan breton était d'une espèce sauvage, sordide habitant d'une lande inculte, et presque aussi stupides que les brutes qui étaient censées partager sa demeure et son repas».

Les difficultés indéniables du voyage à travers la Bretagne, la méfiance des paysans à l'égard de tout étranger (le trait est commun à toutes les campagnes un peu reculées), les souvenirs de la chouannerie encore présents dans tous les esprits vont contribuer à installer une vision

<sup>2</sup> Aujourd'hui conservé à Alençon, au musée des Beaux Arts et de la Dentelle. *L'Arcade de l'ancien hôpital Saint-Yves*, conservé au musée des Beaux Arts de Rennes met en scène un homme vêtu de façon semblable.



J.-E. Gridel, *Types pagans, côte du Léon*, aquarelle sur papier, 23-30cm, 1862, C.P.

noire du Breton. Elle est véhiculée par les récits des voyageurs (nombreux), par les commentaires des estampes (qui cherchent à pimenter l'image), par les critiques des tableaux exposés (qui orientent son interprétation)<sup>3</sup>. Elle s'enracine en suscitant chez les artistes qui se préparent au voyage des a priori qui vont se greffer parfois inconsciemment sur leur vision personnelle.

Un thème est particulièrement significatif, celui du pilleur de mer. Dans les illustrations qu'il propose pour *Le Breton* dans *Les Français peints par eux-mêmes*, d'Alfred de Courcy en 1839, pour *La Bretagne ancienne et moderne* et *Bretagne et Vendée* de Pitre Chevalier, en 1844 et 1845, Penguilly L'Haridon (1811-1870) a grandement contribué à la diffusion de cette vision noire. Son goût personnel pour l'étrange l'y engage. Il est le premier à représenter le pilleur de mer, un type appelé à une durable notoriété. Quand, sous un titre général, *Homme de l'île de Sein*, (et non «un» homme), Penguilly campe un pilleur de mer, il sous-entend que tous les Sénans l'étaient (il n'est pas exclu que le titre soit une erreur de

<sup>3</sup> DELOUCHE, Denise, «La critique et les peintres de la Bretagne au XIX<sup>e</sup> siècle», *Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, 1979, CVI, p. 375-398.

l'imprimeur, mais il est publié tel). Il reprend le même thème dans une autre illustration, non localisée donc généralisatrice, où il aligne sur les rochers, tels des oiseaux de proie, des hommes armés de longues gaffes attendant le naufrage. L'impact de telles gravures nous est signalé par le fait que, dans ses croquis de voyage en 1862, le Lorrain Joseph Gridel (1839-1901) s'en inspire manifestement<sup>4</sup>. Il est plus personnel quand il fait le double portrait, de face et de profil, de *Types de Pagans, côtes du Léon*. Visage long, nez aquilin, traits émaciés et teint tanné, regard éteint, tout exprime la sévérité des mœurs et la dureté de la vie. De sa lecture du *Breton dans les Français peints par eux-mêmes*, il se rappelle les mœurs sauvages de ces Pagans du Léon. A-t-il lu le *Voyage dans le Finistère* de Cambry (réédité en 1836) ? L'évocation y était tempérée de l'explication historique du droit de bris qui apporte des ressources inattendues aux habitants des côtes du Léon. L'image est trop forte, trop séduisante à qui veut étonner, des pilleurs de mer aux naufrageurs, c'est l'une des plus durables, Michelet la reprend et le poète breton, Auguste Brizeux lui-même a contribué à sa pérennité en chantant cette «race cruelle que la mer a rendu aussi féroce qu'elle». Une petite peinture anonyme conservée au château de Kerjean, reprend le sujet de l'homme aux aguets sur fond de mer agitée, on lui a donné le titre *Le naufrageur*. Certains artistes bretons vont exploiter la veine : Louis Caradec (1802-1888) dans sa série de petits tableaux de personnages en costumes nous laisse ainsi un *Homme du pays pagan* posant dans les rochers.

Parmi les modèles que propose la société bretonne, les peintres choisissent les types masculins les plus hauts en couleurs, susceptibles d'étonner et d'arrêter l'amateur. Ce sont soit les marginaux de cette société, comme les mendiants et les braconniers, soit des hommes ayant une fonction bien particulière, sonneurs ou bedeaux, voire pâtres.

Les mendiants étaient fort nombreux en Bretagne, ils importunaient les voyageurs, Flaubert entre autres en témoigne : Ils «se ruent sur vous et s'y cramponnent avec l'obstination de la faim [...] leur ténacité est irritante, implacable» ; le caricaturiste Alfred Darjou (1832-1874) nous en laisse une image assortie du commentaire «la mendicité n'est pas interdite». Se prenant pour Callot, Penguilly en dessine un, estropié, patibulaire, sinistre. Rares sont les peintres à en faire des portraits, le Roumain Nicolas Grigoresco (1838-1907) en peint un dans la région de Vitré vers 1880. Tristan Corbière, dans *Les Amours jaunes* en 1873, fait une évocation poétique très forte de «ces propriétaires de plaies, rubis vivants sous le soleil».

<sup>4</sup> GUILLEVIC, Jean-Luc, HALLEZ, Jacques, LE STUM, Philippe, *Joseph-Émile Gridel, la vision inédite d'un peintre lorrain en Bretagne de 1862 à 1878*, Ar Men, le Chasse-Marée, 1998, p. 79.



Penguilly-L'Haridon, *Sonneurs bretons*, huile sur panneau, 27-35cm, collection du Conseil général du Morbihan, Vannes.

Dans un pittoresque plus anodin, Penguilly fait le portrait en gros plan de deux jeunes sonneurs. Ils sont drôles, joues gonflées et yeux écarquillés dans l'effort. Il a abordé plusieurs fois ce type de sujets, Théophile Gautier, critique, nous en garde le souvenir en 1855 : « Suivons le sonneur de biniou de M. Penguilly, qui marche accompagné de son élève sur un petit chemin à travers la lande hérissée de genêts et d'ajoncs. Comme il s'applique ! et comme il enfle sa joue ! »

Penguilly est parisien d'origine bretonne, Évariste Luminais (1822-1896), lui, est breton, mais de Nantes, fort éloigné de la Basse-Bretagne si étonnante, et ses goûts le portent aussi vers des sujets insolites (avant de se spécialiser dans les thèmes historiques, gaulois et mérovingiens). Pâtres, ivrognes, braconniers, bedeaux, pilleurs de mer, il exploite toute la panoplie pour ses prestations au Salon. Dans un paysage aride, *Le pâtre de Kerlaz* est vu de dos, mais les cheveux raides, le couvre-chef cabossé, la rugosité des vêtements disent l'être fruste. *Ses Braconniers bretons retour de chasse*, se cachent en forêt et épient ; d'autres *Braconniers* fuient, inquiets, leur prise sur l'épaule ; dans *Le grand carillon*, l'effort des bedeaux est exprimé avec juste assez d'outrance pour aguicher l'at-

tention de l'amateur<sup>5</sup>. Les titres d'œuvres exposées à Paris montrent que Luminais cultive aussi, et abondamment, l'anecdote. *Les pilleurs de mer (côte de Bretagne) s'emparant des dépouilles des naufragés*, forment une scène animée, complexe, qu'un croquis de *l'Illustration* nous montre en 1850 ; par contre, le grand tableau en grisaille *Les pilleurs de mer*, exposé en 1866, est dénué d'action : trois figures dans l'attente, scrutant un horizon sombre et vide. Rien, ni dans le titre, ni dans les costumes, ne localise ses personnages en Bretagne, mais le critique de *l'Illustration* ne manque pas de l'y rattacher : «C'est à elle qu'appartient la scène sauvage [...] si énergiquement rendue par Luminais. Hommes et femme perchés sur les bords de rochers qui dominent la mer sont en embuscade comme des bêtes féroces attendant la proie».

Quand, en 1868, Jules Breton (1827-1906) prépare à Douarnenez son tableau de Salon qu'il intitule *Grand pardon breton*, il multiplie les portraits individuels qu'il va ensuite assembler dans son grand format. Autant les femmes qu'il choisit sont ou jeunes, ou belles, toutes élégantes, autant les hommes, qui vont occuper les premiers rangs de la procession, ont un faciès marqué par l'âge, l'air buté. Ils sont ou anonymes, *Breton au cierge*, *Tête de Breton*, ou leurs noms sont connus par les notes du peintre : *Le Breton de Plonévez*, *Le père Moguen*, *Le Bedeau de Kerlaz*, *Le père Lelgouach*<sup>6</sup>. À la lecture psychologique positive (piété, recueillement, rêve intérieur...), les commentaires habituels de l'époque privilégient une lecture négative, opiniâtreté, dureté, obstination... Jules Breton nous livre ses impressions dans ses souvenirs : «Sauvage aussi cette foule muette de beaux et sombres paysans, de marins bronzés par le vent, robustes de corps, venus ici dans leur foi superstitieuse»<sup>7</sup>. L'appréciation esthétique l'emporte sur le jugement moral.

Dans la même veine réaliste, Le portrait d'un *Breton en bragou-braz*, d'Eugène Fines (1826-1901) est proche de ces effigies. Dans la décennie 1870, Eugène Fines a puisé de nombreux sujets en Basse-Bretagne, du Faouët à Pont-Aven. Ce paysan dont il ne nous livre pas le nom tient chapeau et chapelet à la main, la silhouette d'un clocher insiste sur la notion de piété. Le costume monochrome est pauvre, une manche déchirée ; les cheveux sont très longs, sombres, le visage semble buriné avant l'âge. Ce

<sup>5</sup> *Le pâtre de Kerlaz*, huile sur toile, 81-119 cm, 1857, Caen, musée des Beaux Arts. *Braconniers bretons, retour de chasse*, huile sur toile, 117-89 cm, Quimper, musée des Beaux Arts.

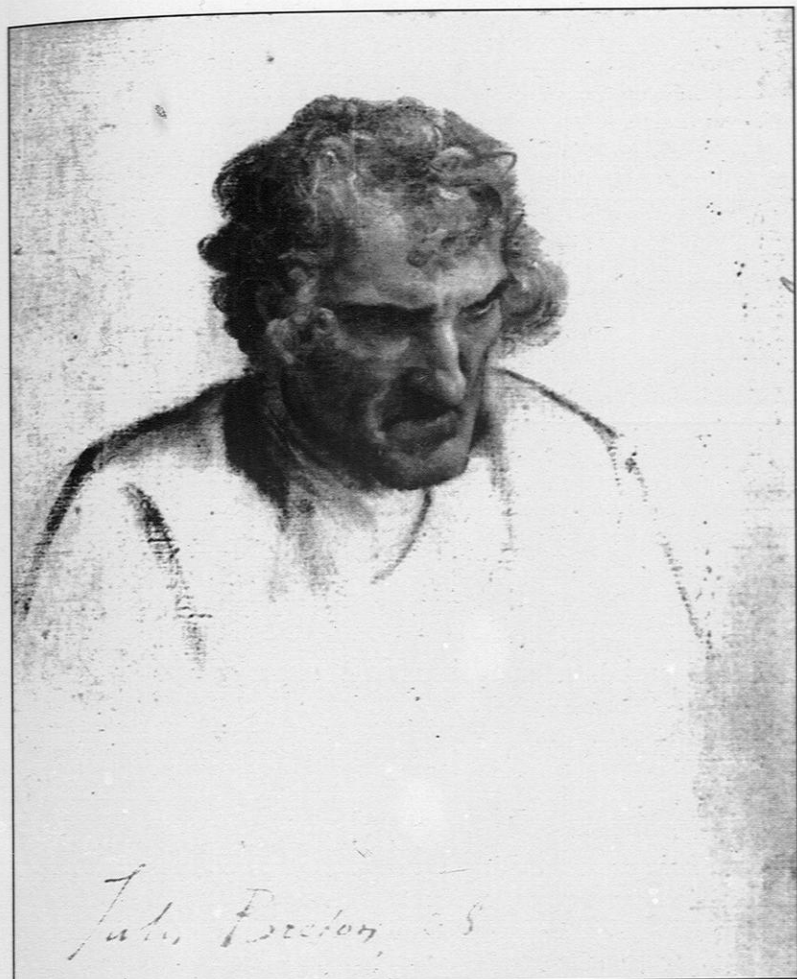
*Braconniers*, huile sur toile, 95-121cm, Poitiers, musée Sainte-Croix.

*Le grand carillon*, huile sur toile, 129-95cm, 1855, Laval, musée du château.

<sup>6</sup> BOURRUT-LACOUTURE, Annette, *La chanson des blés, Jules Breton*, Paris, Arras, Quimper, 2002.

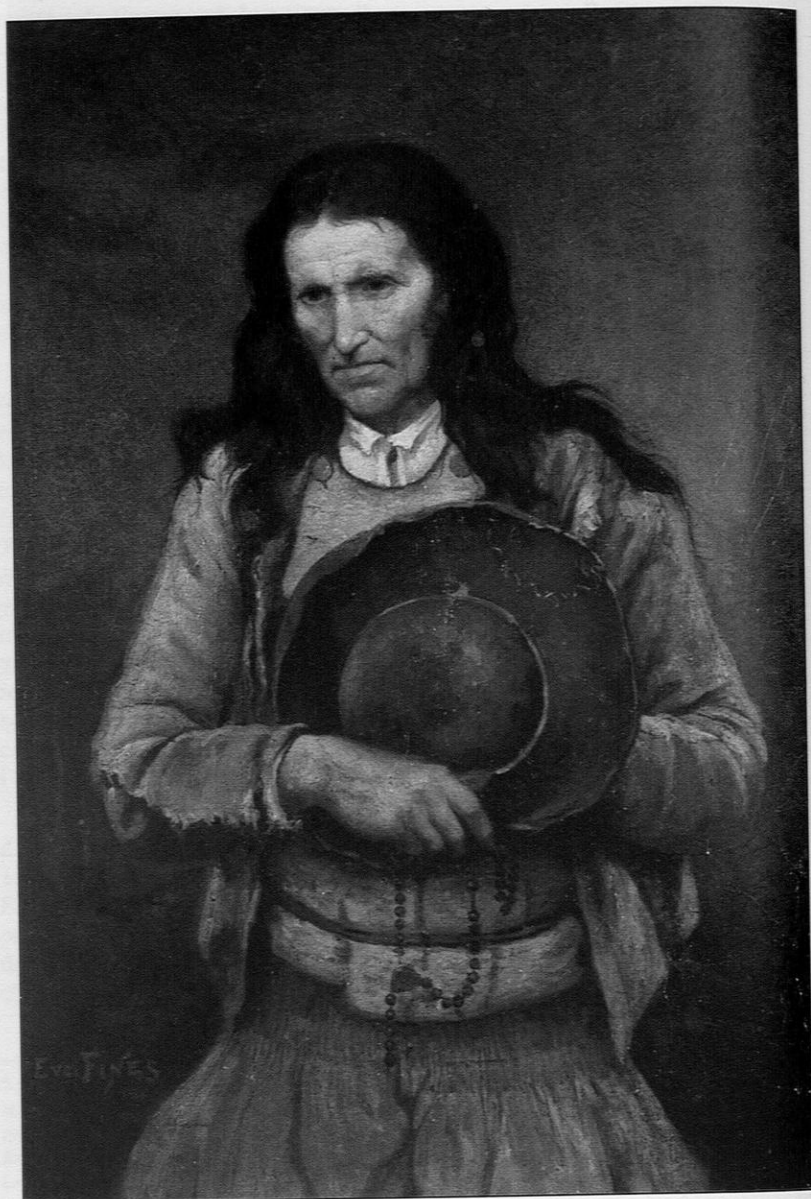
<sup>7</sup> *Un peintre paysan, souvenirs et impressions*, Paris, 1896, p. 142.



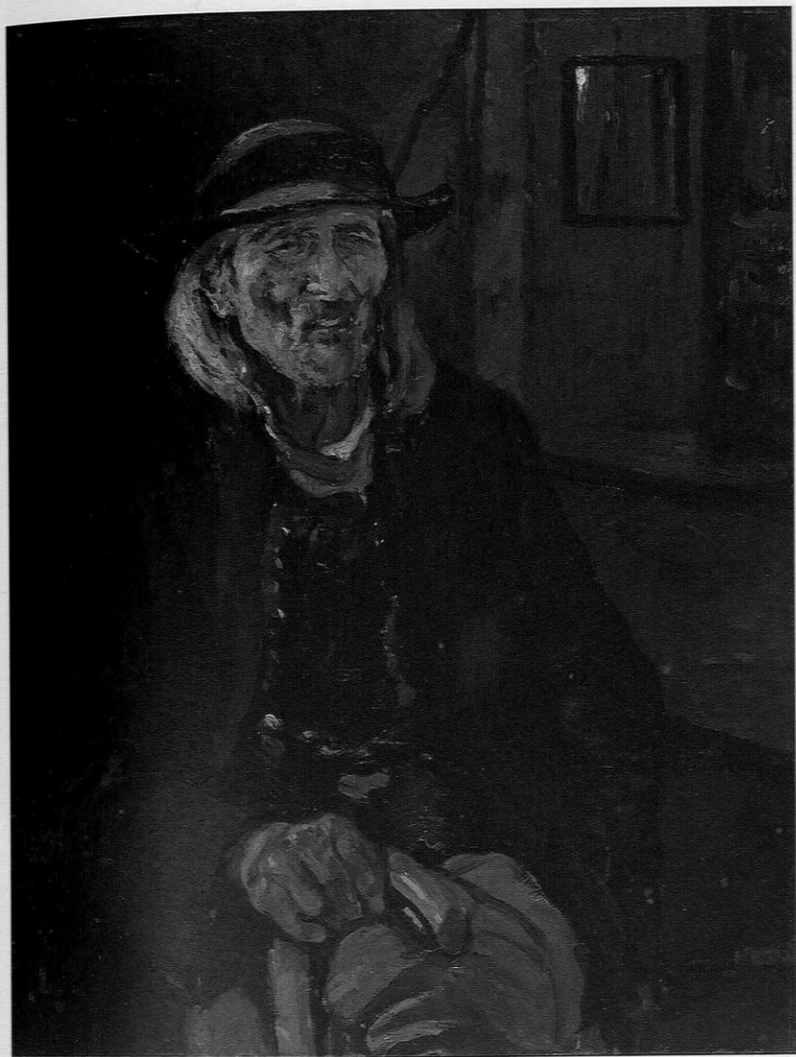


J. Breton, *Portrait d'homme*, huile sur toile, 30-23,2 cm, 1868, musée du Petit Palais, Paris.

pourrait être la vision emblématique du Breton au XIX<sup>e</sup> siècle. Mais cette vision se poursuit bien au-delà. En 1922, Jules Adler (1865-1952) fait le portrait d'un *Paysan du Faouët*. Il a découvert la Bretagne en 1900, à l'initiative d'un ami Paul Abram (1854-1924) installé à Douarnenez. Il est au Faouët en 1915 et y puise ses sujets de Salon jusqu'en 1922. C'est un vieillard qu'il a choisi, assis dans un intérieur sombre, la main noueuse et



E. Fines, *Portrait d'un Breton*, huile sur toile, 41-28 cm, collection du Conseil général du Morbihan, Vannes.



J. Adler, *Paysan du Faouët*, huile sur carton, 69,8-53 cm, collection musée du Faouët.

la grosse canne au premier plan. Cadré par les cheveux blanc sale, le bûnement du visage à la carnation vive est traduit dans une matière picturale épaisse, aux touches expressives. Les yeux sont à demi fermés, les joues creusées, la bouche de l'édenté serrée, l'expression est matoise.

On l'a vu dès les prémices avec l'influence du roman de Balzac, le Breton porte la marque quasi indélébile de la chouannerie. Croise-t-on dans son voyage un paysan méfiant, voit-on une mine renfrognée, a-t-on quelques difficultés de contact ? Tout de suite on se rappelle la résistance des Bretons à l'ordre nouveau de la République. Bien après le voyage de Monanteuil, son biographe relate qu'un jour l'artiste avait «failli être assommé par des paysans» ; il s'agissait «peut-être des réfractaires»<sup>8</sup>, trouve-t-il comme explication, en 1865. En ce domaine encore, les illustrations de Penguilly l'Haridon ont pesé dans la concrétisation de l'image. La grande peinture d'histoire, qui, dans les années 1880, trouve une nouvelle force en puisant dans les épisodes de la période révolutionnaire, nous livre, en très grand format, le portrait du héros mourant ; Auguste Bellet (1856-1911 ?) expose au Salon un *Épisode de la guerre des Chouans* qui est *La mort du Chouan* conservé au musée des Beaux arts de Rennes. Le Breton (localisable, d'après le costume blanc et noir, vers Pontivy ou Pluméliau ?) s'agrippe à la croix dans son ultime prière.

Au demeurant, un portrait masculin ordinaire peut être affublé d'un titre évoquant le Chouan, soit par le peintre lui-même en supputant que c'est un moyen de retenir l'attention, soit plus tard, à cause justement de l'enracinement de ce stéréotype.

On ignore si c'est Jules Breton lui-même qui a doté une étude pour le *Grand pardon breton* de ce titre *Le Chouan*. Quant à Paul Abram, il expose au Salon de 1885 un *Petit-fils de Chouan* ! Il semble bien que ce soit le tableau *Portrait d'un Breton* daté 1884 : l'homme est jeune, le regard est vif, la barbe de quelques jours, le feutre bosselé, le velours élimé, les boutonnières béantes signalent la pauvreté et la rudesse de la vie, mais n'arguent en rien d'une ascendance chouanne. En ce domaine également, la pérennité du stéréotype est grande. En 1906, Germain David-Nillet (1861-1932) expose au Salon de la Société nationale des Beaux arts un beau portrait, *Le Chouan*, assorti d'un vers de Brizeux : «La race aux longs cheveux, que rien ne peut dompter quand elle a dit non». Satisfait, l'artiste en fait une grande lithographie, sans tenir compte des protestations d'un critique qui écrit : «Je me fais un plaisir d'apprendre à M. David-Nillet que les Bretons qu'il peint n'existent que sur les couvertures des chansons de Botrel et sur des cartes postales truquées pour le commerce»<sup>9</sup>. Néanmoins, l'actualité se prête à cette résurgence : une photographie éditée par le photographe Hamonic de Saint-Brieuc montre des Bretons armés de fusils et de faux, prêts à reprendre la lutte contre les inventaires des biens de l'Église et à résister «contre les décisions d'expulsion des Sœurs» dit la

<sup>8</sup> LA SICOTIER, Léon de, *Monanteuil dessinateur et peintre*, Caen, 1865.

<sup>9</sup> Germain David-Nillet, musée du Faouët, s.d.



David-Nillet, *Le Chouan*, lithographie, 26,7-26,9 cm, C. P.

légende. Des modèles ont posé, en costumes anciens, et la référence aux Chouans est évidente.

La multiplication de tels portraits du Breton ouvre la voie à la caricature. Alfred Darjou (1832-1874) ne s'en prive pas. Il est peintre, est venu en Bretagne, expose des sujets d'inspiration bretonne entre 1857 et 1865, mais il est plus connu comme caricaturiste. *La Bretagne*, ou le *Voyage comique et pittoresque en Bretagne* paraît dans *Le Journal amusant* en 1859<sup>10</sup>. Dans *Le dernier Chouan*, trop hirsute et trop patibulaire, il se

<sup>10</sup> DELOUCHE, Denise, «La Bretagne comique et pittoresque d'Alfred Darjou», *Mélanges Charpiana*, 1991.



JEAN TRÉVIAN, de Plouardaniel, canton de Lesneven, département du Finistère, témoin dans l'affaire *Lecoq* jugée aux assises de Rennes le 6 mai 1853. — Prix, 40 centimes.

Anonyme, *Jean Trévian de Plouardaniel*, source et localisation inconnue.

moque en fait de cette mémoire si souvent invoquée par le voyageur pour se faire peur. Les silhouettes finistériennes, tributaires des modes vestimentaires stimulent sa verve : « Trop de pantalon, pas assez de gilet, trop de gilet et pas assez de culotte »... Il ne manque pas d'évoquer les mendiants harcelant le voyageur. Le frontispice de l'album est la caricature la plus exhaustive. La légende dit « Vue du premier Breton, ne parle pas français, fume du tabac en carotte, boit du cidre et laisse pousser ses cheveux ». Les symboles de la bretonitude, grossis, sabots, penn baz, cheveux, ceinturon s'ajoutent aux guêtres étriquées, au bouffant ridicule des bragou braz et au feutre bosselé. Notre propos n'est pas la caricature, mais rappelons qu'un numéro de *L'Illustration*, en 1851, en propose quelques-unes à ses lecteurs, sous un titre anodin *Souvenirs de la Basse Bretagne* et que la presse (régionale ?<sup>11</sup>) publie vers 1833 un portrait véritable (car le modèle est nommé et localisé, Jean Trévian de Plouardaniel, canton de Lesneven) celui du témoin dans un procès, qui est une charge humaine d'une violence étonnante et dénuée de tout humour.

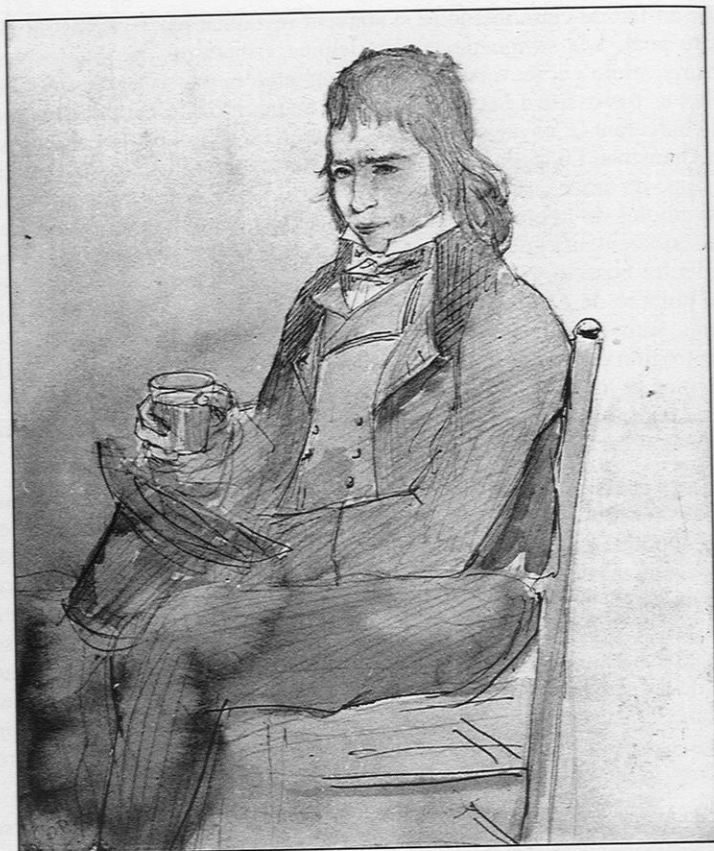
Rares sont les artistes qui échappent aux a priori et aux portraits stéréotypés du Breton rude et inquiétant. Pointons quelques-unes de ces exceptions, Hippolyte Lalaisse, l'un des premiers. Quand il développe son enquête sur les costumes de la Bretagne pour les éditeurs nantais Charpentier, il nous donne maint exemple de son indépendance d'esprit (son esprit est vierge de tout a priori peut-être parce qu'il n'a pas eu le temps de préparer son voyage...). Aucun pilleur de mer, aucun mendiant parmi ses notes. Et quand il croque un paysan du Faouët, qui sous le crayon d'un autre aurait immanquablement été baptisé « chouan », il en souligne la sveltesse et l'aurait pris pour un espagnol jusqu'à aller lui parler dans cette langue, si l'on en croit son compagnon, auteur des commentaires de *La Galerie armoricaine*.

Peu après, en 1849, le sculpteur David d'Angers nous fait part de ses impressions admiratives devant les types rencontrés dans la région de Carhaix : « On voit une très grande quantité de jeunes gens à la taille élancée, beaux visages de teint pâle, l'air sérieux, un peu mélancolique. Ils m'ont frappé par cet air de distinction que l'on ne rencontre pas parmi les autres contrées de la France ». Ce témoignage est exceptionnel.

Corot est un familier de la Bretagne, il y vient souvent au gré de ses pérégrinations estivales. Il nous laisse le croquis d'un grand Breton dégingandé, embarrassé par un grand chapeau qu'il tient à la main, mais surtout, vers 1845-1850, il a fait le portrait d'un jeune Breton, peut-être dans un cabaret de la région d'Antrain, dénué de tout jugement péjoratif. *Le Breton* a posé, assis, le verre à la main, l'air sérieux et déterminé<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Nous ne connaissons pas la source de ce document qui nous a été communiqué par un chercheur.

<sup>12</sup> Encre et lavis, 26,3-20,8 cm, Paris, Louvre, cabinet des arts graphiques, RF 2406.



Corot, *Portrait d'homme dit Le Breton*, encre et lavis, 26,3-20,8 cm, Paris, musée du Louvre, Département des arts graphiques.

Monanteuil également avait fait dans le Finistère de tels portraits de jeunes hommes, élégants dans leur beau costume de la Cornouaille méridionale (plus original que celui du modèle de Corot). *Breton en costume*, *Breton au cabaret* sont des portraits posés en pied<sup>13</sup>. Dès ses premiers voyages, Monanteuil avait apprécié un tel sujet, puisqu'il publie, en 1833, une lithographie *Jeune Bas Breton du Finistère*. Il s'agit d'un portrait en buste, le

<sup>13</sup> *Breton en costume*, crayon, sanguine et aquarelle, 38,1-28,9 cm, Alençon, musée des Beaux Arts et de la Dentelle. *Breton au cabaret*, crayon, sanguine et gouache, 37-27,4 cm, 1844, Le Mans, musée de Tessé. La date de ce dessin laisse penser que Monanteuil est venu plusieurs fois en Bretagne.





Monantueil, *Breton au cabaret*, crayon sur papier, 37-27,4 cm, 1844, musée de Tessé, Le Mans.

modèle est jeune, presque un adolescent. L'artiste a insisté sur les longs cheveux soyeux, le chapeau et son ornementation, rubans et plume de paon.

Beaucoup plus tard, Gauguin et Monet ont fait l'un et l'autre le portrait d'un vieil homme qui témoigne d'une simple, mais riche rencontre humaine. Gauguin ne nous a pas laissé le nom de son modèle, rencontré au Pouldu, sans doute chez sa logeuse Marie Henry. Charles Chassé dit qu'il doit s'agir de «Capitaine, un vieux mendiant particulièrement pittoresque». Mais Gauguin ignore tout pittoresque : sans une gamme sombre (et assez traditionnelle), les tonalités claires retiennent l'attention sur le



P. Gauguin, *L'homme au baton*, huile sur toile, 70-45 cm, musée du Petit Palais, Paris.

visage fatigué et buriné ; le regard est las, la bouche est amère mais la bonté affleure. La pose des mains sur la canne, leurs grandes proportions expriment toute une vie de labeur et la toile utilisée, une toile de sac très grossière et très visible contribue à exprimer la rusticité du sujet, sans autre accessoire ni discours inutiles.

Monet, lui, connaissait parfaitement son modèle, Hippolyte Guillaume dit Poly, qui l'aidait tous les jours à porter son matériel et que, désœuvré, il avait fait poser un jour de pluie, le 17 novembre 1886. Il s'agit là d'un «vrai» portrait... «C'est une bonne pochade extrêmement ressemblante», écrit le peintre. Il l'a signée, datée et localisée en haut à droite. Le personnage, qui nous est bien connu grâce à plusieurs témoins écrivains qui ont enquêté à Belle-Île sur le séjour de Monet, s'enlève sur un fond clair, le regard vif et la barbe embroussaillée, il regarde l'artiste d'un air incrédule, comme amusé. La notoriété que lui conféra ce portrait (bien que Monet l'ait gardé toute sa vie dans son atelier de Giverny) en fera ensuite l'un des Bretons les plus portraiturés de l'histoire. Anatole Le Braz nous le dit : «Au cours d'une dizaine d'étés consécutifs, il fut peint, repeint, dans toutes les attitudes et sous toutes les faces. Des toiles innombrables dispersèrent son image aux quatre coins du monde». Le personnage était truculent et, en fait, il s'accorde au stéréotype du Breton, l'air inquiétant en moins. Mais Monet est complètement étranger à ces définitions lapidaires sur le caractère du Breton, il n'a aucunement l'intention de faire de Poly une image emblématique, il peint un être singulier qu'il a apprécié. C'est donc par hasard que ce portrait s'inscrit dans une tradition que le portrait de Monanteuil inaugurerait, sans doute l'un et l'autre aussi étranger aux idées véhiculées par les mots.

Les portraits masculins sont relativement peu nombreux, alors que le sujet féminin abonde, car pendant longtemps les artistes qui parcourent la Bretagne sont des hommes... Leurs choix parmi la gente féminine sont très différents.

## La Bretonne, objet d'idéalisation

Deux faits concourent à l'idéalisation du sujet féminin, le premier est relatif à la domination pendant le XIX<sup>e</sup> siècle du courant académique, le second correspond à la vision que l'on se fait, depuis la ville, du monde des campagnes en général et de la vie rurale en Bretagne en particulier.

La majeure partie des peintres qui viennent découvrir la Bretagne au XIX<sup>e</sup> siècle sont, peu ou prou, des artistes académiques, formés à l'École nationale des Beaux Arts, reçus au Salon, loués par la critique, appréciés des amateurs et souvent honorés d'achats officiels (des acquisitions contemporaines nous valent d'avoir aujourd'hui plusieurs de ces œuvres conservées dans les musées). Le précepte majeur de l'école concerne le choix que doit faire l'artiste dans la réalité qu'il observe, tout sujet n'est pas susceptible d'engendrer un tableau, de se transmuter en œuvre d'art ; il doit être susceptible d'élever l'âme ; le peintre doit embellir son modèle en fonction des critères reconnus de beauté : références aux grands

exemples du passé, grecs ou raphaëlesques. Les modèles masculins s'y prêtaient peu, nous l'avons vu, bien rares ayant été les artistes à avoir reconnu quelque élément de beauté chez les Bretons, les modèles féminins en proposent plus aisément, les costumes sont gracieux (et ne se prêtent pas à la caricature comme les modes masculines). Et les poètes et écrivains concourent à l'image positive. Auguste Brizeux, le chantre des campagnes bretonnes, fait de son héroïne Marie, un modèle de vertu et de charme simple :



J.-E. Gridel, *Pascaline Godec, Pont-Aven*, crayon sur papier, 23-30 cm, 2 juillet 1862, C.P.

*Il est dans nos cantons de jeunes paysannes  
Habitantes des bois ou bien des bords de mer  
Toutes belles : leurs dents sont blanches, leurs yeux clairs  
Et dans leurs vêtements variés et bizarres  
Respirent je ne sais quelles grâces barbares*

Dans ce domaine aussi, les recueils de lithographies relatifs aux costumes, ont grandement contribué à diffuser le stéréotype. H. Lalaisse lui-même dans *La Galerie armoricaine*, puis dans *Nantes et la Loire inférieure*, ne lithographie que des jeunes femmes élégantes (dans son carnet de croquis, plus maladroit à noter les traces de l'âge, il n'avait guère relevé d'autres images). Ses femmes de Rosporden, de Belle-Île-en-mer, de Guémené..., ses mariées de Kerlouan ou de Kerfeunteun sont élégantes, gracieuses et... dénuées de toute personnalité. La plupart de ses suiveurs se contenteront de ces images de mode : Prosper Saint-Germain (1804-1875) dans le recueil intitulé *Les Français, costumes des principales provinces de la France*, Célestin Deshayes dans *La Galerie royale des costumes...* Le choix du beau costume de fête accompagne le dessin élégant de la silhouette et le modelé raffiné du visage. Les Bretonnes semblent répondre unanimement au canon de l'esthétique officielle. Il n'est pas impossible qu'Émile Gridel ait eu l'intention de préparer un album de costumes ; parmi les croquis faits lors de son voyage en 1862, il a fait deux portraits attentifs (il note le nom de ses modèles) Korentine Kervaro à Pont-Croix et Pascaline Godec à Pont-Aven. Le costume est soigneusement décrit, Pascaline Godec est jeune et jolie et l'artiste s'efforce, avec les hésitations de son crayon, de capter la ressemblance.

À Douarnenez et dans les environs, Jules Breton a dessiné et peint de nombreux portraits. Un enthousiasme durable concernant la beauté des femmes de la région guide sa main et alimente sa veine littéraire, en prose ou en vers ; il chante ces Douarnenistes «aux cols souples, aux yeux obliques, aux prunelles enchâssées comme des diamants noirs dans un pur émail éclatant de blancheur, aux traits fins, finement burinés dans leur bronze olivâtre». Préparant le *Grand pardon breton*, il a multiplié les portraits au crayon, parfois relevés d'aquarelle : plusieurs musées en conservent, d'autres sont éparses dans des collections privées. On retrouve ces modèles dans le tableau, parmi les fidèles enserrant la procession menée par les hommes.

Dans les portraits peints au long des séjours finistériens, Jules Breton applique avec conviction les préceptes académiques, cherchant à concilier le beau et le vrai, l'idéal esthétique et l'observation d'un être singulier, le canon antique et la réalité physique forgée par la dureté d'une vie de labeur. Voyant les Bretonnes revenir de la source, cruche sur la tête, il ne peut que se remémorer les canéphores grecques et dans son tableau *À la fontaine* de 1892, l'élégance s'allie à une solide vigueur. La comparaison



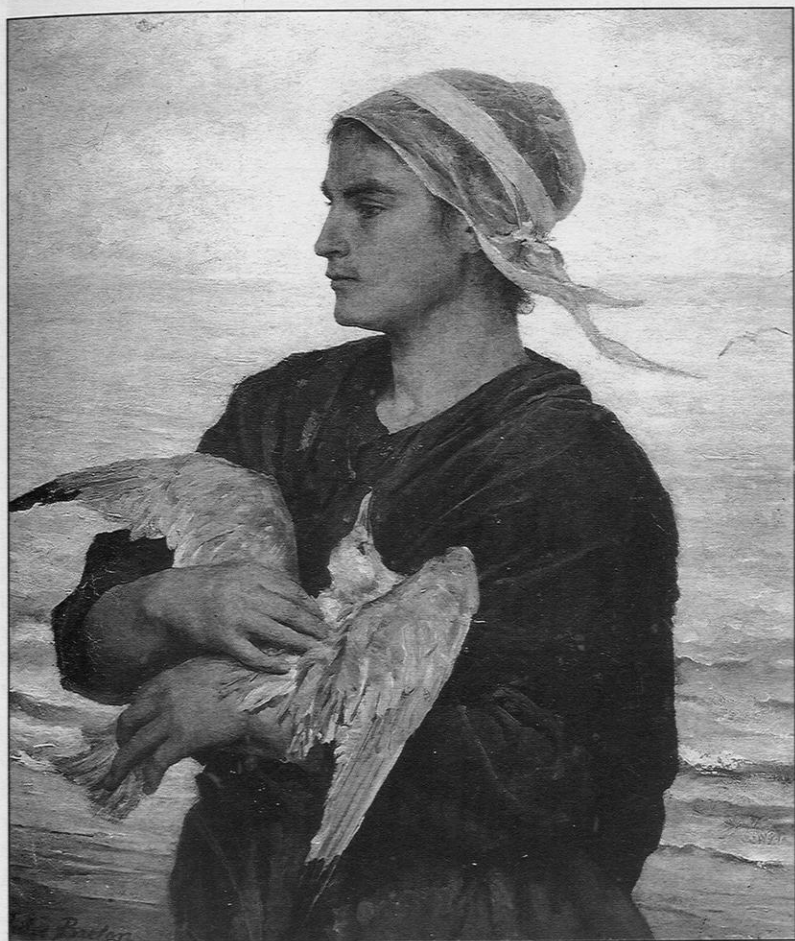
J. Breton, *Bretonne au pardon*, crayon sur papier, 23-28 cm, «pour le pardon, 1868», musée du Petit Palais, Paris.

entre l'esquisse, *Soizic Jouinou sur la plage du Ris* et le grand tableau de 1872, *La fileuse*, révèle cette part de l'idéalisation<sup>14</sup> ; au geste noble de la fileuse, s'ajoute l'ampleur charnelle de la femme épanouie, dont le modèle initial était totalement dépourvue. Des femmes ont accepté de poser devant lui, pour des portraits en buste traditionnels. De *Jeanne Calvet*, dont une photographie perpétue l'image, il a retenu la pureté d'un profil, presque grec, mis en valeur par un fond sombre. Il donne à quelques-uns de ces portraits des titres anecdotiques, se référant aux drames de la mer, *La veuve bretonne*, *La mouette blessée*, dont les dessins préparatoires montrent le sérieux de l'observation. Jules Breton poète exprime la qualité de sa séduction :

*Que ses traits charmants étaient purs : je ne sais quoi d'amer  
et de charmant errait sur sa lèvre sauvage  
Et comme elle était bien la fille du rivage  
Forte et comme trempée aux souffles de la mer*

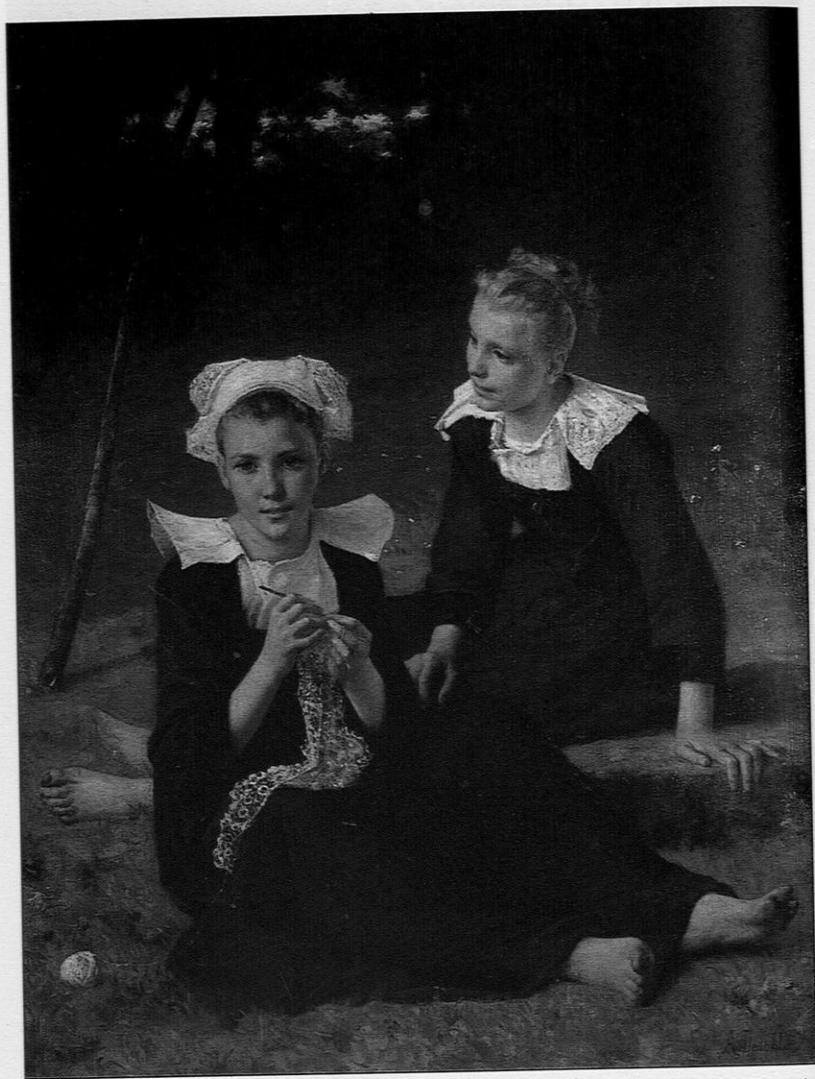
<sup>14</sup> BOURRUT-LACOUTURE, Annette, ouvrage cité, p. 153.

Au sein du débat qui perdure à propos du réalisme, traditionnel ou novateur mené par Millet et Courbet, Jules Breton a ses détracteurs et ses défenseurs ; Jules Clarétie dénonce le mensonge : «Ce n'est plus une paysanne que nous représente là le peintre des paysannes, c'est une stigmatisée ou une comédienne». Georges Lafenestre, lui, admire, à propos de *La Fontaine* de 1872 : «Jules Breton a demandé scrupuleusement à la réalité vivante tous les éléments de vigueur et de beauté. La transformation de la paysanne bretonne par la seule intensité de l'observation émue est com-



J. Breton, *La mouette blessée*, huile sur toile, 93,9-78,7 cm, City Art Museum of Saint-Louis, Missouri, U.S.A.

plète et admirable dans la grande femme qui se tient debout au-dessus de la fontaine aussi noble et aussi belle que les canéphores de la Grèce antique». D'autres s'interrogent sur les procédures d'idéalisation, ainsi Paul Mantz écrit : «Jules Breton emprunte ses motifs à la réalité mais il les



A. Delobbe, *Jeunes dentellières de Beuzec-Conq*, huile sur toile, 100-74 cm, musée départemental breton, Quimper.



revêt d'idéal, cependant il reste dans la mesure ; il modifie très peu les têtes ; ce qu'il arrange c'est l'attitude». Un autre juge que «par l'attitude et la profondeur du regard, il est vraiment idéal ; par le costume et la couleur, il est profondément réel»...<sup>15</sup>

Jules Breton est sans doute celui qui confronte avec le plus de sincérité la recherche de la beauté et l'observation d'une réalité côtoyée le temps de vacances studieuses qui le plongent dans un univers autre. D'autres artistes ne dépassent guère l'imagerie conventionnelle, tel Charles Demory (1833-1895) dans *L'attente* du musée Tessé au Mans : une jeune femme endimanchée, au geste trop précieux de la main, au visage inexpressif, posant devant une cheminée. Il n'est pas interdit au demeurant de s'interroger parfois sur l'authenticité... bretonne du modèle, car des artistes ont acheté des costumes et déguisé ensuite leurs modèles posant dans l'atelier parisien. Ce n'est pas le cas d'Alfred Delobbe (1835-1915) qui a travaillé entre autres à Douarnenez et Concarneau et épousé une femme de Pont-L'Abbé. Mais autant ses esquisses sont d'un réalisme non apprêté, autant ses tableaux de Salon, comme *À la source* de 1904 ou *Les jeunes dentellières de Beuzec-Conq*, donnent une vision fade épousant totalement le canon de la beauté féminine alors à la mode. Celles-ci posent, blondes, jolies, très jeunes, dans la verdure ; l'une est en costume apprêtée, coiffe et collerette empesée, l'autre tête nue et collerette chiffonnée.

William Bouguereau (1825-1905) a été le maître de cette formule académique, longtemps professeur à l'École des Beaux arts et à l'académie Julian. De 1866 à 1869, il séjourne en Bretagne. Ses œuvres d'inspiration bretonne, comme *La tricoteuse* de 1869, permettent de souligner combien la démarche idéalisatrice entre en conflit avec une spécificité régionale. Le point de départ est un croquis annoté «Petite bergère bretonne assise sur une claie», mais rien dans le tableau ne rappelle cet ancrage, dans sa volonté d'accéder au général, le peintre a gommé les particularités du costume, l'idéalisation académique fait s'évanouir les traces de l'expérience vécue.

À l'École des Beaux arts, il n'a pas été élève de Bouguereau, mais de Cabanel et de Gérôme, mais Dagnan-Bouveret (1852-1927) exploite régulièrement la veine bretonne à partir de 1885, dans le même esprit. Il travaille de nombreuses figures individuelles, surtout féminines, pour préparer ses grands tableaux de pardons exposés en 1886, 1887 et 1888. *Bretonne tenant un cierge*, de face, de profil, *Bretonne en méditation*...

<sup>15</sup> Respectivement, CLARETIE, Jules, *L'art et les artistes contemporains*, Paris, 1876, p. 144. MANTZ, Paul, «La peinture française», *Gazette des Beaux Arts*, 1878, 2, p. 436. HÉMON, Félix, «La Bretagne au Salon de 1872», *Le Finistère*, 29 juin 1872.



W. Bouguereau, *La tricoteuse*, huile sur toile, 44,7-99 cm, 1869, Joslyn Art Museum, Omaha, Nébraska, U.S.A. (legs Jessie Barton Christiancy, 1931).

La Bretonne assise dans une prairie fait partie de ce travail documentaire. Auréolée de sa grande coiffe et collerette pont-aveniste, elle fixe l'artiste, sérieuse, pensive, un peu triste. Le peintre reprend exactement sa pose au centre du groupe des *Bretonnes au pardon* de 1887 (aujourd'hui à Lisbonne) mais épure la forme du visage. Longtemps encore, on saura gré à Dagnan-Bouveret d'«affiner un réalisme assez proche du roman documentaire par le style et de le relever par le sentiment». Dans le catalogue de l'exposition de l'atelier à l'École des Beaux arts en 1930, on souligne combien, «il s'appliquait à reproduire le réel avec une rigoureuse, subtile et inexorable précision mais qu'il excellait à y découvrir le reflet d'un monde supérieur».



Dagnan-Bouveret, *Bretonne dans la prairie*, huile sur toile, 41,5-32,5 cm, 1887, Museum of Fine Arts, Boston, U.S.A. (Bequest of David P. Kimball in memory of his wife, Clara Bertram Kimball).

À Cancale, Auguste Feyen-Perrin (1826-1888) est animé de semblables intentions et prête à tous ses modèles la même silhouette haute et gracile, une élégance presque mondaine qui est en totale contradiction avec tous les témoignages sur la dureté de la vie dans ce port, sur la robustesse, la hardiesse, voire la vulgarité de ces pêcheuses. Comme pour Jules Breton, Bouguereau et Dagnan; la critique est sensible à l'effort de sublimation du réel : «Il représente les pêcheuses cancalaises avec la haute allure des nymphes antiques, tout en demeurant dans les données les plus strictes de l'observation», écrit son biographe en 1908<sup>16</sup>. Dans *La Tricoteuse de Cancale*, on perçoit la mise au point du type, la silhouette est élancée mais sans excès, la pose en mouvement reste naturelle, la beauté du visage garde sa saveur individuelle ; le costume local est décrit avec exactitude, mais il est assez banal pour éviter une particularisation trop grande du modèle. Par contre, le parti esthétisant de Feyen-Perrin frise l'outrance et le ridicule dans son grand tableau de 1874, acquis pour le musée du Luxembourg, *Le retour de la pêche aux huîtres par les grandes marées à Cancale*, des critiques dénoncent les «figurantes d'opéra-comique».

Cette idéalisation du type féminin propre à la démarche académique va entrer en conjonction avec une appréciation idéologique de type social : avec l'industrialisation et l'urbanisation auxquelles la Bretagne reste étrangère, avec la peur suscitée par les mouvements révolutionnaires qui secouent Paris et les grandes villes, la Bretagne va apparaître comme une terre préservée où se maintiennent les vertus anciennes, le sens du travail, la piété, le goût pour une vie simple au plus près de la nature. La pauvreté y règne, mais en préservant la dignité.

Le retard économique et la perpétuation d'une économie de polyculture appellent dans l'esprit des voyageurs les références aux temps bibliques : «Sous le chaume de ton pen ty vit le bon vieux temps des Tobie et des Sara et à ton foyer sont venus s'asseoir les vertus d'Abraham». La paysanne mythique d'Auguste Brizeux rejoint les Jeanne, Fadette et François le Champi de George Sand. Les peintres vont eux aussi saisir des images qui s'accordent à célébrer «le sens du travail harmonieux dans le cadre d'une nature paisible, la noblesse d'une vie monotone mais grave tout entière nourrie de principes qui ont reçu l'approbation de la sagesse ancestrale»<sup>17</sup>. Alors que, même en pleine période du réalisme, le travail masculin est peu représenté en Bretagne, la femme est souvent évoquée, occupée à ses tâches domestiques. La fileuse est un sujet récurrent. Le Canadien Paul Peel (1860 ?-1892), en 1881, nous en laisse un tableau emblématique puisé dans la région de Pont-Aven : *La fileuse* est jeune et jolie, elle pose à un moment de détente, presque alanguie. Le décor, un

<sup>16</sup> LALANCE, Cdt, *Deux peintres lorrains, Eugène Feyen, Auguste Feyen-Perrin*, Nancy, 1908.

<sup>17</sup> Préface de *La petite Fadette*.



A. Feyen-Perrin, *Tricoteuse de Cancale*, huile sur toile, 116-61 cm, 1882, musée des Beaux-Arts, Tours.



P. Peel. *La fileuse*, huile sur toile, 119,5-91,5 cm, Paris, 1881, musée des Beaux-Arts de Montréal, Canada (don de W.G. Murray).

intérieur rustique en fait très apprêté pour les besoins du tableau, respire le calme et un bonheur serein.

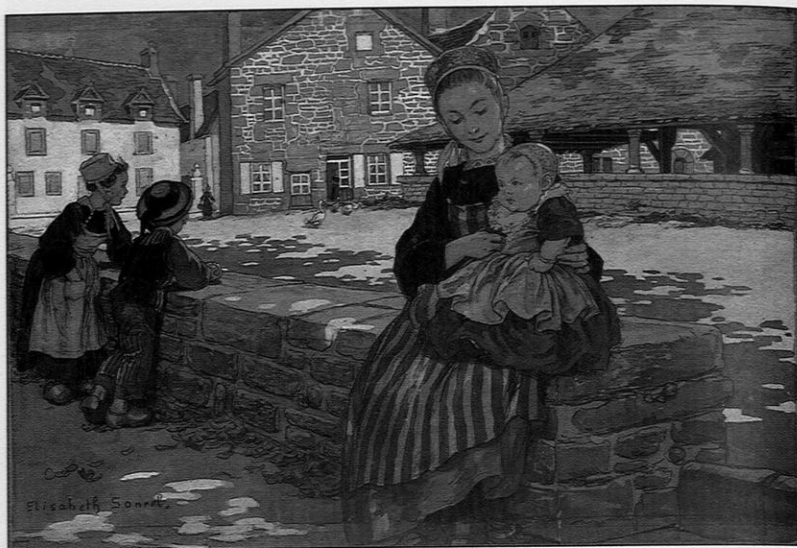
Porteur de toute une sentimentalité plus ou moins complaisante, le sujet des maternités exprime au mieux ce bonheur des vies simples dans une province paisible, le costume original étant toujours l'élément supplémentaire d'attrait pour le peintre et l'amateur. W. Bouguereau propose en 1871 *Frère et sœur bretons* ; la grande sœur est le substitut de la mère, presque de la Vierge mère car le jeune enfant tient une pomme ; les pieds sont nus mais l'élégance de la pose, la finesse des mains, la fraîcheur des carnations, la beauté mélancolique de l'aînée concourent à cette idéalisation d'un sujet banal. Les exemples abondent. Vers 1910, Élisabeth Sonrel (1874-1953) situe sa jeune mère sur la place des halles au Faouët, baignée dans une douce lumière automnale ; la facture est précise, les costumes chatoyants, l'enfant est une jolie poupée. C'est une tranche de vie apprêtée qui correspond aux impressions de l'artiste sur les Bretons, ils sont, trop souvent sales selon elle, mais «généralement sympathiques, honnêtes, confiants». C'est à un tel portrait qu'on a recours pour l'affiche de la fête des filets bleus à Concarneau. C'est une fête à finalité charitable créée en 1903 pour venir en aide aux pêcheurs sinistrés par la pénurie de la sardine. Le peintre Achille Granchi-Taylor (1857-1921), qui avait exposé en 1900 une maternité, puise dans ses dessins préparatoires, pour composer une affiche sur fond de barques désœuvrées au port et de filets bleus flottant. Cette maternité marine restera l'une des images les plus célèbres du pays entier.

Dans cette thématique féminine, très rares sont les images qui contrediraient cette permanence de l'idéalisation au XIX<sup>e</sup> siècle, quelques caricatures anodines d'Alfred Darjou, de médiocres portraits naturalistes d'Alfred Chaillou (1835-1916), comme *Ma nourrice* conservé au musée des Beaux arts de Rennes. Il faut attendre le développement de l'émigration vers Paris, la Bretonne devenant la bonne à tout faire, le personnage de Bécassine en naîtra (en 1905) et une kyrielle de caricatures dans des journaux comme *Le Rire* et *Le Sourire*, mais la figure de la Bretonne s'y dégrade plus dans l'écrit que dans les images<sup>18</sup>. Ainsi, dans «Le Peuple noir», le numéro de *L'Assiette au beurre* du 3 octobre 1903, les dessins d'Evelio Toront ne prennent quelque force qu'à la lecture des textes virulents de Laurent Tailhade<sup>19</sup>.

Il est normal que la vision édulcorée et séduisante de la Bretonne perdure très longtemps, d'autant que la publicité va largement l'utiliser, tant

<sup>18</sup> VEILLARD, Jean-Yves, «La Bretagne, cible des humoristes à la belle époque», *L'ouest et la politique*, Mélanges offerts à Michel Denis, Rennes, 1996.

<sup>19</sup> DELOUCHE, Denise, «Le peuple noir, à propos du numéro de l'Assiette au beurre du 3 octobre 1903», *Les Bleus de Bretagne*, Saint-Brieuc, 1991.



E. Sonrel, *Mère et enfants sur la place des halles au Faouët*, aquarelle, crayon et gouache sur papier, 32,5-49,5 cm, collection du Conseil général du Morbihan, Vannes, en dépôt au musée du Faouët.

les compagnies de chemin de fer pour attirer les touristes, que les industriels pour vanter la qualité de leurs produits. Ainsi les biscuiteries nantaises Lefèvre-Utile commandent pour vanter leur Petit Beurre, entre autres à Mucha et Hippolyte Berteaux (1843-1928) des effigies tout aussi fantaisistes. De celui-ci, l'affiche datée de 1900, de la belle Pont-aveniste au regard alangui, est accompagnée de vers à l'unisson d'Anatole Le Braz :

*Elle porte en ses doigts pieux  
La gerbe du printemps celtique  
Et toute la race mystique  
Fleurit suave dans ses yeux*<sup>20</sup>.

Notons la suprématie du costume de la région de Pont-Aven-Concarneau dans ces portraits amènes. Elle est liée à sa beauté et au succès de la région, l'une des plus fréquentées par les artistes. De telles effigies plaisent à tous et maint artiste breton exploite aussi ce stéréotype insipide, exemplaire acculturation liée à l'emprise des goûts esthétiques dominants et à la centralisation de la vie artistique.

<sup>20</sup> *La Bretagne à l'affiche*, Quimper, musée départemental breton, 2001.



À toutes ces visions plus ou moins stéréotypées, négative pour le Breton, positive parfois à l'excès pour la Bretonne, qui ont leur source dans les impressions initiales de l'invention artistique du pays, visions qui perdurent fort longtemps, s'ajoutent, dès la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle des présentations plus sincères et plus personnelles.

### Le réalisme et le constat social

Les causes qui président à de tels changements de l'interprétation du sujet breton sont l'évolution des goûts et la succession des courants artistiques moteurs. Jouent tout d'abord l'épuisement de l'académisme et les développements d'un réalisme novateur, un réalisme d'abord objet de scandale avant d'être progressivement admis, avec l'accoutumances des yeux et des esprits. D'autre part, la Bretagne étant de plus en plus fréquentée, les artistes les plus divers y viennent, de toutes origines et de tempéraments très variés. Enfin, bien que les voyages rapides et les contacts superficiels demeurent, la Bretagne fidélise des peintres de plus en plus nombreux. Certains reviennent tous les étés pendant de nombreuses années (à Cancale, à Douarnenez, Camaret...), d'autres se fixent (à Concarneau). Cela entraîne inmanquablement l'approfondissement de la vision, la compréhension de l'autre, ce Breton dont on n'apercevait jusqu'alors que l'aspect extérieur. Il y a rencontre de deux mondes, les artistes observent longuement, comprennent le vécu des pêcheurs ; des relations amicales s'instaurent ; ils participent à la moisson, partent à la pêche pour une marée. Ils partagent l'angoisse des femmes attendant les retours par les gros temps. Au moment des crises, pendant cette pénurie de la sardine autour de 1900, ils vont contribuer à combattre la paupérisation. Ainsi à Camaret, Antoine monte une représentation théâtrale et organise une vente de tableaux pour venir en aide aux pêcheurs ; Saint-Pol-Roux finance la restauration de la chapelle incendiée de Notre-Dame de Rocamadour et Charles Cottet offre un grand tableau<sup>21</sup>... Ces vécus partagés ne peuvent qu'enrichir les portraits de ces modèles que l'on connaît mieux.

À l'occasion des débats occasionnés par les propositions novatrices de Millet et de Courbet, une sorte de mot d'ordre est accueilli par les artistes séduits par leur démarche : chercher la « reproduction exacte, sincère du milieu social de l'époque où l'on vit ». Rares sont ceux qui se contenteront d'une copie littérale, Émile Zola saura les dénoncer pour insister sur le fait qu'un tableau ne saurait être que la nature vue à travers un tempérament. Portraits de travailleurs, portraits sans concession d'êtres

<sup>21</sup> DUROC, Jacqueline, *Camaret cité d'artistes*, URSA, le Chasse-marée, 1988.

marqués par le poids d'une vie difficile, il n'y a plus d'approche distinctive des hommes et des femmes, et même le sujet de la veuve du péri en mer rassemble souvent les traits les plus expressifs d'une émotion partagée et d'une violence contenue.

Au milieu des scènes de travail collectif, moisson, arrachage des pommes de terre, apparaissent quelques portraits en pied de travailleurs. L'on doit à un portraitiste et un décorateur nantais, au demeurant assez académique, Élie Delaunay (1828-1891), l'un des premiers portraits de paysan dénué d'exotisme et débarrassé du stéréotype lancé par Balzac.



E. Delaunay, *Le paysan à la houe, portrait de Jehan-Loïs Tanguy*, huile sur toile, 65-51 cm, août 1876, musée des Beaux-Arts de Nantes.

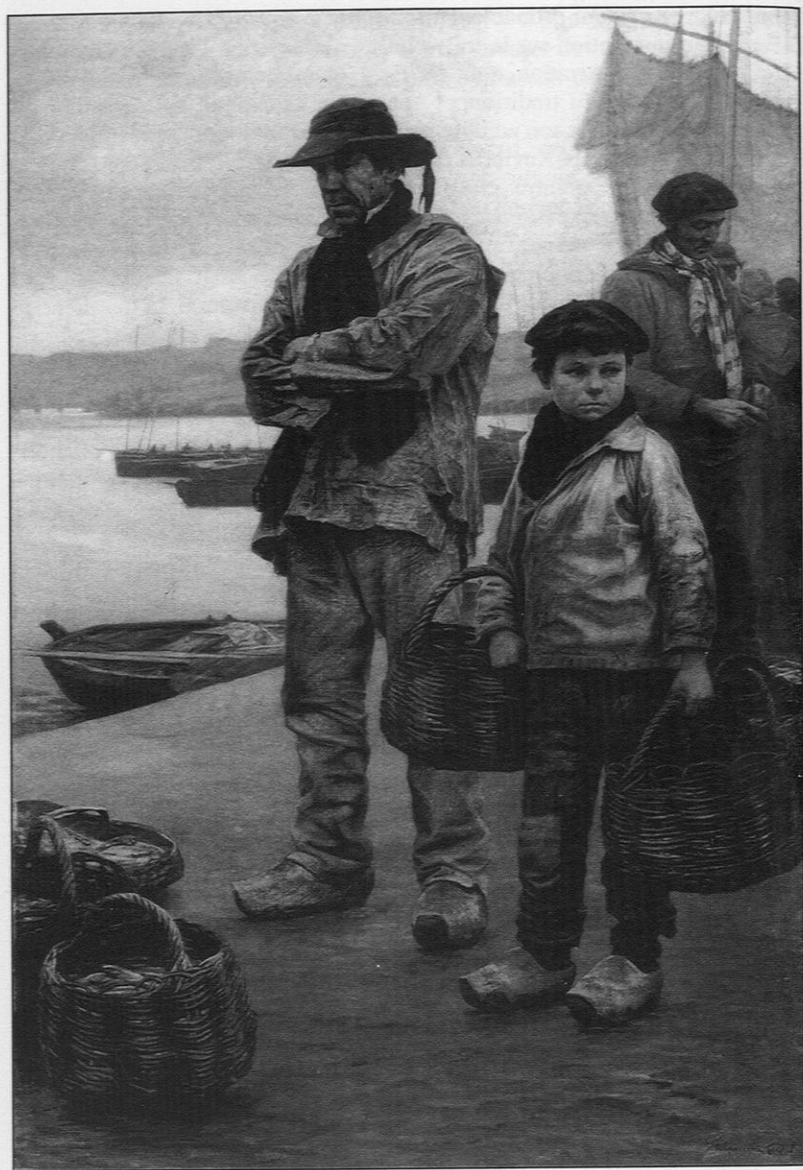
L'initiative en revient probablement à l'artiste, le portrait est daté et localisé par une inscription sur la toile elle-même : «Jehan Lois Tanguy cultivateur au bourg d'Arradon, août 1876». Notons l'emploi du terme «cultivateur» à la place du traditionnel «paysan». Le peintre est alors revenu habiter à Nantes, mais son activité parisienne est toujours grande (décor de l'église Saint-François-Xavier et du Conseil d'État). On peut penser que la rencontre entre le peintre et son modèle s'est faite à l'occasion des vacances estivales. L'œuvre se situe dans la tradition des portraits de fonction : l'espace de l'activité professionnelle est campé de façon allusive, chaumière, champ, pommier. L'homme jeune se tient debout face au peintre, il pose dans la simplicité de son travail interrompu, la lourde houe à la main, pantalon de grosse toile, chemise ouverte et manches retroussées ; le gilet et le chapeau dénoncent discrètement l'appartenance bretonne. Seul, le visage au regard franc est poussé, les vêtements sont plus largement brossés et même l'inachèvement des pieds (volontaire, puisque le tableau est signé) exprime, dans une matière picturale épaisse, la solidité de l'homme et son ancrage à la terre. Ce tableau est tout à fait marginal dans l'œuvre de Delaunay<sup>22</sup>, portrait d'un individu d'une classe populaire, parmi les portraits bourgeois d'un artiste achalandé, d'un solide réalisme attentif autant aux réalités sociales qu'au caractère individuel.

À Concarneau, la carrière de Granchi-Taylor est beaucoup plus modeste. Cet ami de Gauguin, arrivé en même temps que lui en Bretagne, va préférer le port de Concarneau à la douceur de Pont-Aven. Il a loué un atelier sur la digue, observe et peint le retour de la pêche, le débarquement du thon, le ramandage des filets, et aussi des fillettes et des jeunes femmes en coiffe<sup>23</sup>... Sa veine la plus riche est le portrait des hommes de Concarneau, marin à la pipe, pêcheur au filet, mousse au panier. L'une de ces plus belles effigies est le grand pêcheur portant deux immenses raies<sup>24</sup>. Pour mieux exprimer les conditions du labeur et la pauvreté ordinaire, le peintre réduit sa palette à une gamme sombre, souvent presque monochrome, il utilise une peinture très diluée à l'essence, la matière picturale mince laissant apparaître le dessin au fusain et des frottis de noir, à l'unisson du sujet. Son grand tableau, *Marins, paysans sardiniens*, est caractéristique : portrait posé, saisi sur le quai, comme dans un instant interrompant le travail, double portrait du père et du fils, si rare dans le registre masculin à côté des innombrables maternités... La lecture, sur la diagonale, des paniers de poisson jusqu'au filet, nous informe sur le travail, la sévérité de la couleur nous dit tout sur la dureté de la subsistance.

<sup>22</sup> Jules-Élie Delaunay, Nantes, ACL Crocus, 1988-1989.

<sup>23</sup> Granchi-Taylor, musée de la Pêche, Concarneau, 2003.

<sup>24</sup> Reproduit, ainsi que son portrait par Gauguin, dans les *Mémoires de Bretagne*, LXXX, 2002, DELOUCHE, Denise, «Auguste Dupouy et les peintres de la Bretagne, de la difficulté de passer de la critique à l'histoire».



Granchi-Taylor, *Marins sardiniiers*, huile sur toile, 169-113 cm, musée des Jacobins, Morlaix.

On sait peu de choses sur la carrière de Lionel Le Couteux (1847-1909), élève de Luminais, ami du Concarnois Théophile Deyrolle (1844-1923) : c'est à Douarnenez qu'il puise quelques sujets, en particulier il donne à *L'Illustration nouvelle*, en 1879, un beau portrait de *Pêcheur de Douarnenez* : sérieux, sévère, les traits du visage sont finement burinés entre les noirs plus largement traités du foulard et du bonnet. Cette chapka (avant la lettre) s'apparente au bonnet à quartiers (dont les « oreillères » se relevaient au-dessus de la tête) porté dans les ports du nord de la France. Qui est ce personnage ? un marin étranger, membre de l'équipage d'une goélette venue livrer de la rogue ? Les chiffres d'immatriculation qui introduisent une certaine étrangeté dans l'œuvre semblent affirmer l'appartenance douarneniste du modèle, qui aurait adopté un bonnet étranger fort pratique<sup>25</sup>. Mais dans le portrait, ni anecdote, ni paupérisme : l'artiste laisse percevoir, avec respect, la forte personnalité de son modèle.

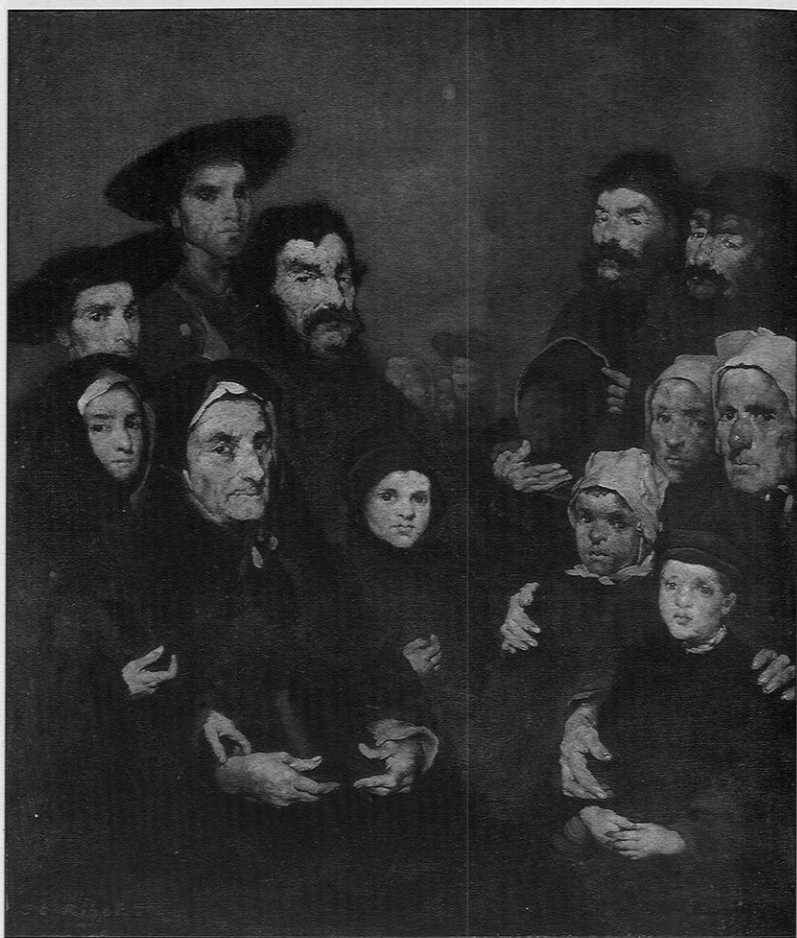
À ces portraits précisément ancrés, s'en ajoutent d'autres qui révèlent chez l'artiste la souci de dénoncer une situation sociale, par l'insistance ou



L. Le Couteux, *Pêcheur de Douarnenez*, eau-forte, 32-23 cm, *L'Illustration nouvelle*, 1879, C.P.

<sup>25</sup> Un grand merci à Frédéric Tanter qui nous a proposé les solutions de cette énigme.

la déformation expressive. C'est pendant la guerre de 1870 que Théodule Ribot (1823-1891) séjourne à Brest pour la première fois. Divers témoignages semblent signaler une présence durable dans la région ; il y est encore en 1878. Des titres d'œuvres exposées chez Bernheim en 1887 indiquent qu'il a noué des relations de sympathie, car il nomme plusieurs de ses modèles, la mère Leduff, la fille de la mère Morrieu... Le Finistère ne va rien changer à ses sujets qu'il puise dans les milieux les plus populaires et à sa manière habituellement sombre. Il va y enrichir sa galerie de portraits,



T. Ribot, *Pêcheurs bretons*, huile sur toile, 52,2-46,3 cm, Metropolitan Museum of Art, New-York.

individuels et collectifs, qu'il aime faire en gros plan. Sa *Vieille Bretonne* du musée de Buenos-Aires est rude, très sévère sous sa lourde coiffe, les mains de la tricoteuse déformées par l'âge. Plus insolite est son portrait de *Pêcheurs bretons* du Metropolitan de New-York : Toute une famille, ou plutôt deux familles nombreuses (douze personnes), est là, serrées dans les limites trop étroites du cadre, les femmes jeunes et vieilles au premier plan, les hommes à l'arrière. Dans la tonalité sombre, seuls les visages et les mains émergent. Tous nous regardent fixement, presque accusateurs. Dans chaque visage, dans les mains noueuses aux doigts parfois étrangement crochus, le peintre dénonce implacablement le poids d'un milieu social défavorisé, dans la tradition du réalisme caravagesque de l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle.

Dans la mouvance des Goncourt, Jean-François Raffaëlli (1850-1924) voudra dépasser un réalisme, basé sur la vérité d'un moment et atteindre ce qu'il va appeler «le caractérisme», un art «basé sur l'observation des caractères», qui comprendrait «la peinture de tous les caractères [...] jusqu'aux caractères les plus sinistres des drames des basses classes», un art qui serait utile socialement, ne serait-ce qu'en faisant «connaître esthétiquement cette classe d'individus négligée jusqu'à aujourd'hui»<sup>26</sup> (en fait Millet et Courbet ont déjà œuvré à un tel programme, théorisé dans les années 1850). *La famille de Jean Le Boiteux, paysans de Plougasnou, Finistère*, portrait issu d'un voyage en 1876, le seul que l'artiste fera en Bretagne, est la première manifestation d'une veine qu'il développe surtout dans la banlieue parisienne, à Asnières où il se fixe peu après. Il expose depuis 1870, mais c'est le premier tableau vraiment personnel qu'il propose (quasi le seul puisé dans le monde paysan) et qui inaugure le choix décisif de sa carrière. C'est un très grand tableau, les personnages sont presque grandeur nature, étonnant à plus d'un point de vue. Le portrait collectif rassemble deux générations : un couple jeune, l'homme debout, de face, main sur la hanche, la femme de profil, assise mais active, elle tricote, le couple des parents assis, lui le regard dur fixé sur le peintre, elle presque prostrée dans son rêve intérieur. Le portrait est posé dans un espace vide, un intérieur abstrait, dénué de tout clair-obscur. Les vêtements sont ceux du quotidien, pauvres, élimés. La palette est réduite, juste animée par deux bleus (avec le soulignement d'une broderie, presque incongrue sur un fichu féminin). La mise en page dérange : le groupe pyramidal est légèrement décentré et, à gauche, le cadre coupe brutalement l'homme debout, presque hors champ. Cette coupure est trop radicale pour qu'on puisse la rapprocher des mises en page novatrices de Degas ; en fait le tableau a été coupé (on ignore quand et en quelles circonstances), car le critique Gustave Geffroy parle d'une petite fille qui aurait donc occupé la partie gauche

<sup>26</sup> Cité par Marianne Delafond et Caroline Genet-Bondeville, *Jean-François Raffaëlli*, Paris, 1999.



J.-F. Raffaëlli, *La famille de Jean Le Boiteux, paysan de Plougasnou*, huile sur toile, 188-152 cm, musée d'Orsay, Paris, en dépôt à la mairie du Quesnoy.

dans un format initial proche du carré<sup>27</sup>. Les poses, les expressions stigmatisent l'isolement des membres de cette famille, la solitude des indivi-

<sup>27</sup> *Gazette des Beaux Arts*, 1924, p. 180 (le tableau a donc été coupé après 1924, date de l'envoi à Le Quesnoy, où il est toujours en dépôt). Raffaëlli meurt en 1924, l'amputation ne peut donc être de son fait.

*The realist tradition French painting and drawing 1830-1900*, the Cleveland Museum of Art, 1980-81.



dus, leur mutisme. On aimerait connaître les circonstances d'un tel portrait (travaillé par études individuelles, un dessin est connu) et les rapports que le jeune artiste (il a vingt-six ans) a noués avec ces paysans. Il nous a gardé leur nom, mais les peint de façon si implacable que le portrait revêt une force dénonciatrice dénuée de tout apitoiement. Le tableau exposé au Salon de 1877, enthousiasme le théoricien du réalisme Duranty qui écrit dans *La Gazette des Beaux Arts* : «L'aspect très violent ressort uniquement des moyens les plus simples [...]. Il y a longtemps que semblable accent n'a retenti au Salon<sup>28</sup>». Il est acquis par l'État pour le musée du Luxembourg. Peu après, Degas trouvera argument dans le sujet et sa facture pour proposer l'entrée de Raffaëlli dans le groupe impressionniste (il exposera avec eux deux fois). Mais l'ensemble de l'œuvre de Raffaëlli, tel que nous l'a révélé l'exposition récente au musée Marmottan, n'atteindra presque jamais une telle force : Ses chiffonniers, forgerons et cantonniers de banlieue sont à la fois trop démonstratifs et d'une facture étriquée ; ni Octave Mirbeau, ni Gustave Geffroy n'ont perçu cette faiblesse. Dans un autre registre, seul le portrait de *Clemenceau prononçant un discours au cirque Fernando*, en 1883, tient les promesses du tableau breton.

De tels portraits qui tentent d'insérer l'individu dans un contexte social plus large, et qui sont soutenus par une prise de conscience plus ou moins assumée par l'artiste de la question sociale, se retrouvent encore au xx<sup>e</sup> siècle sous le pinceau d'artistes qui découvrent la Bretagne ou bien qui s'y enracinent. Après quelques périples dans la péninsule, David-Nillet découvre Le Faouët en 1902 et va désormais y séjourner une partie de l'année, jusqu'à sa mort. Sa formation auprès de Léon Lhermitte, le peintre des paysans, l'admiration qu'il voue au Hollandais Jozef Israëls (1824-1911) l'ont entraîné dès ses débuts vers des sujets paupéristes dans la tradition des Le Nain. Dans les années 1890, il est reconnu par la critique comme un peintre sincère, efficace du monde paysan, «sans les outrances de rudesse et de vulgarité». En Bretagne, il utilise souvent l'anecdote qui déclenche l'émotion facile (*Le veuf, Peines de la vie, La malade, Le convalescent*) et aime recourir à un certain pittoresque du costume ou du mobilier. En 1906, son effigie intitulée *Le Chouan* est l'exploitation occasionnelle d'un certain exotisme historicisant. Mais sa longue prédilection pour les sujets représentant des personnes âgées plaide pour une véritable sincérité. *Vieille femme du Faouët, Vieille femme priant, Vieille femme descendant l'escalier...* Il met au point un moyen expressif efficace, dans une palette réduite, qui, dans ses touches fragmentées, assimile la dureté minérale des architectures aux volumes usés du corps humain (*Le Chouan* use de ce procédé). Dans cette série, *Le fil cassé* est une œuvre tardive, moins austère, particulièrement réussie. Couleur et graphisme s'allient pour cam-

<sup>28</sup> «Réflexions d'un bourgeois sur le Salon de peinture», *Gazette des Beaux Arts*, juin 1877.



David-Nillet, *Le fil cassé*, huile sur toile, 81-77 cm, collection ville de Pontivy.

per avec délicatesse cette vieille femme au rouet, le graphisme fin, comme hésitant est souligné de touches claires qui accueillent la lumière d'un paysage enneigé. L'hiver, l'église, le titre évoquent sans symbolisme insistant, le thème de la mort.

La Polonaise Méla Muter (1876-1967) est un peintre autrement puissant de la misère humaine. Son expérience bretonne se situe entre 1901 et 1918. C'est à Concarneau qu'elle vit les débuts de la Grande Guerre : elle s'y enferme alors dans le grenier vide de son hôtel pour exprimer «sa tristesse mortelle» dans des natures mortes aux accents tragiques. Sa sensibilité à la détresse humaine et sociale, qu'elle perçoit dans les paysannes qu'elle côtoie, a sans doute quelque rapport avec les souvenirs polonais et le déracinement qui est le sien. «La première fut une vieille paysanne sculptée, gravée par la douleur. Je ne connaissais pas sa vie mais regardant cette figure



Méla Muter, *Bretonne avec un bébé*, huile sur toile, 80-100 cm, 1911, Varsovie, C.P

ravagée par les larmes, je ne pouvais m'empêcher de répéter dans mon for intérieur : le fruit mûr de la douleur, et je le répétais tout au long de nos séances, une sourde souffrance en moi servant de fond à mon travail.» *Le pays triste* (1906), *Vieilles Bretonnes filant* (1907)<sup>29</sup> s'inscrivent en brutal déni de la peinture platement réaliste et superficiellement dramatique des habitués de Concarneau, tels Alfred Guillou (1844-1926) ou Alfred Delobbe. À deux reprises, elle peint le même modèle, une vieille Bretonne au visage émacié, au regard aveugle, qu'elle fait poser dans son atelier en 1911 et 1912. Dans l'un des portraits, elle accompagne un adolescent aux traits hébétés. Dans l'autre, un gros bébé somptueusement habillé de couleurs. La matière picturale écrasée au couteau, son épaisseur, le trait qui souligne durement ici le détail d'une arcade sourcilière, là les veines d'une main osseuse, interpellent l'attention sans aucune sensiblerie. Méla Muter s'apparente aux expressionnistes allemands, son art frappe et dérange.

Comme le fait celui de Jean-Georges Cornélius (1880-1963). Enraciné en Bretagne, à Ploubazlanec, à partir des années 1920, il se situe lui-même dans un «symbolisme naturiste». En fait, ses moyens sont ceux de l'expres-

<sup>29</sup> Méla Muter, Pont-Aven, musée, 1993-1994. Plusieurs tableaux figurent dans l'exposition des *Peintres polonais en Bretagne*, Quimper, musée départemental breton, 2004.

sionnisme qui lui permettent de traduire l'usure de la vie, le poids annihilant d'années de travail et d'expériences douloureuses. *Le vieux pêcheur* s'affaisse derrière sa table, les yeux mi-clos. Rien n'appelle à l'émotion, ni la gamme, claire, ni la mise en page, très simple. Seul, le traitement du visage avec son harcèlement graphique qui transparait sous la mince couche picturale retient le regard. Sans aucune description mimétique, le graphisme torturé exprime le réseau profond des rides et l'érosion des chairs. Cornélius veut que sa peinture soit compréhensible à tous, aussi une image au mur, derrière le modèle, nous informe sur son passé de terre-neuvas et deux fanions très colorés, sont là, rappels dérisoires de la fierté des missions accomplies.

Le thème rassembleur de cette problématique marine est celui de la veuve du péri en mer. Les romans de Pierre Loti, *Mon frère Yves* en 1883, *Pêcheur d'Islande* en 1886, et de Gustave Toudouze, *Péri en mer*, puisé à Camaret, en 1889, contribuent à populariser ce thème. Le romantisme avait privilégié la tempête et le naufrage lui-même ; à la fin du siècle, les artistes approfondissant la relation avec le monde des pêcheurs, vont désormais exprimer ses tragédies à travers la destinée de solitude douloureuse des femmes. *La veuve de l'île de Sein* d'Émile Renouf (1845-1894) est le premier portrait d'une longue série. Le peintre a passé tout un hiver sur l'île, il s'est imprégné de son atmosphère si particulière et au Salon de 1880, son grand tableau émeut : «La malheureuse veuve agenouillée dans ses vêtements noirs, au milieu du cimetière marin pavé de dalles aux reflets verdâtres, avec cette mer cruelle à l'horizon, est vraiment touchante en sa muette douleur [...], ineffaçable image des austères souvenirs de la mort dans cette terre de granit<sup>30</sup>».

À Camaret où les artistes séjournent durablement, Richon-Brunet (1868 - ?), dans un portrait moins dramatisé de 1888, cite Loti en exergue : «Les veuves et les mères de marins passent couvertes de leurs longs manteaux de deuils comme des avertissements noirs». La haute et massive silhouette enveloppée dans la cape de deuil ne manque pas de monumentalité et l'on sait gré au peintre d'avoir gommé toute sensibilité trop démonstrative. À Camaret, mais aussi à Sein et Ouessant, Charles Cottet (1863-1925) va puiser dans le spectacle ordinaire qui s'offre à lui, d'innombrables sujets qui vont faire sa gloire. Parmi les vues de ports (*Les rayons du soir*, 1892), parmi les moments douloureux du quotidien (*Le repas des adieux*, 1898) et les tragédies (*Les victimes de la mer*, 1908). Le sujet du deuil marin est un leitmotiv lancinant dans l'œuvre, correspondant à la fois à la sensibilité constamment ébranlée du témoin et aux nécessités marchandes, car cette peinture tragique connaît un grand succès<sup>31</sup>. Il y a

<sup>30</sup> CHENNEVIERES, Philippe de, «Le Salon de 1880», *Gazette des Beaux Arts*, 1880/1, p. 507-511.

<sup>31</sup> CARIOU, André, *Charles Cottet et la Bretagne*, URSA, le Chasse Marée, 1988.



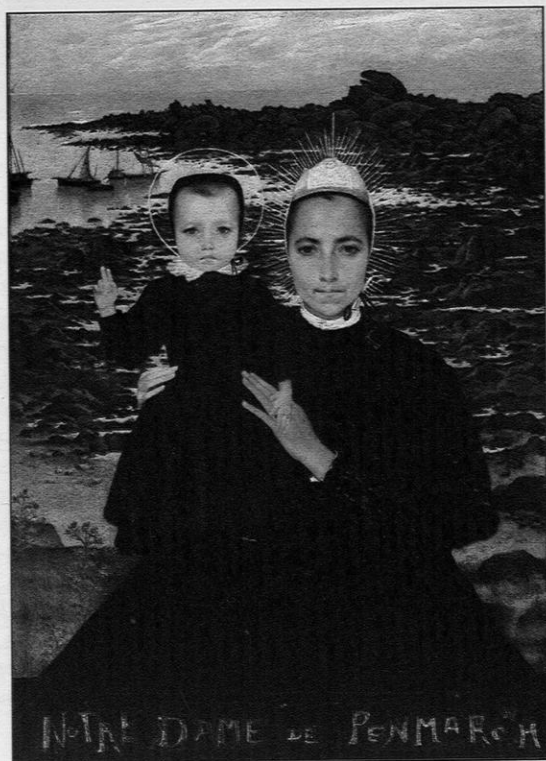
C. Cottet, *Deuil marin*, eau-forte, 30,8-41,5 cm, C.P.

les portraits individuels (qui sont souvent des études préparatoires à des compositions plus ambitieuses) comme *La jeune fille de l'île de Sein* de 1909, qui, sur un fond marin enténébré, porte déjà la coiffe noire ; le peintre peint sans grandiloquence le visage jeune durci par le malheur. Il y a les portraits doubles, mère et fille qu'il intitule *Deuil*, en 1899, toujours sur fond de mer, ou celui d'un *Vieux couple de Sénans*, vers 1908. Dans le *Deuil marin* de 1903, trois femmes d'Ouessant, résumant trois générations, symboles modernes des âges de la vie, sont alignées frontalement, semblables dans leur pose et leurs vêtements noirs. Le paysage marin d'une horizontalité implacable sert de fond, tandis qu'une barrière rurale proche se transmue en trois croix sommaires. Elles sont, dans leur dignité douloureuse, des images emblématiques de résignation et, au-delà de la Bretagne, un symbole de toutes les sociétés de la mer<sup>32</sup>. La palette de Charles Cottet est sombre, à l'unisson de ses sujets de prédilection, les noirs l'emportent sur des verts glauques et des gris de murailles. De beaux dessins au fusain se contentent du noir : une feuille, *Bretonnes*, trois vieilles femmes sous leurs immenses capes, ou peut-être la même trois fois

<sup>32</sup> Camille Mauclair, dans *L'Art et les artistes*, souligne la force d'un tel tableau : «C'est le silence, c'est la résignation immobile des créatures dont la fixité a quelques chose d'attrayant et d'hallucinant» («Charles Cottet», décembre 1925).

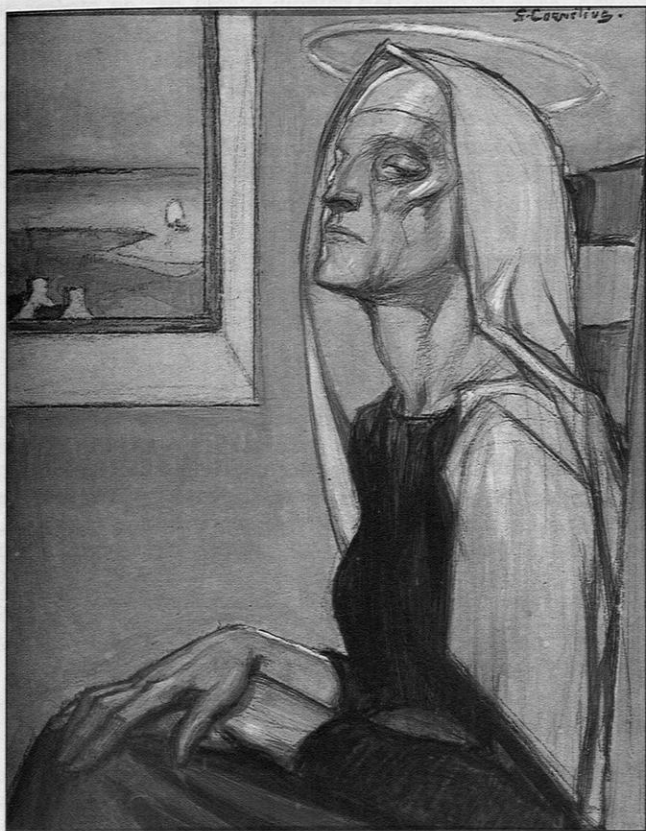
dessinée sous des angles différents, est un exemple de la documentation sur le vif accumulée par l'artiste.

L'observation de ces destinées féminines dans le contexte d'une forte religiosité amène deux artistes fort différents à une réflexion plus profonde, Lucien Lévy-Dhurmer (1865-1953) et Cornélius. Comparant ces tragédies individuelles accumulées à la passion de la Vierge si souvent invoquée dans leurs prières inutiles, ils osent aller jusqu'à l'identification de l'une de ces veuves bretonnes avec la Vierge. En 1896, *Notre-Dame de Penmarc'h* de Lévy-Dhurmer est le portrait d'une Bigoudène en costume et de son enfant sur fond de grève rocheuse à marée basse. Le visage aux traits purs est juvénile et doux, la main est élégante et le peintre l'a dotée d'un nimbe doré qui en fait la Vierge protectrice des marins, à la fois lointaine et familière. Cornélius rompt avec cette imagerie sulpicienne de la Vierge jeune et belle et nous offre *La Vierge vieille*, le visage fatigué,



Lévy-Dhurmer, *Notre-Dame de Penmarch*, huile sur toile, 47-33 cm, musée des Beaux-Arts de Quimper.

creusé, le regard éteint. L'ancrage breton ne figure plus dans le costume, traditionnel, mais il figure dans la «vedutta» qui s'ouvre sur un paysage côtier païmpolais, rappelant la vie faite d'attentes angoissées toujours répétées. L'artiste a côtoyé ces destins féminins marqués par l'hécatombe de la pêche sur les bancs de Terre-Neuve et d'Islande et la foi profonde qu'il partage avec les Bretons lui suggère cette identification : «Il n'est pas de créature dans ce pays qui, une fois au moins de sa vie, n'ait cru tenir son Christ mort dans ses bras ou ne se soit débattue dans l'agonie d'un espoir qui n'arrive pas à mourir<sup>33</sup>».



J.-G. Cornélius, *La Vierge vieille*, huile sur panneau, 65-50 cm, musée de Pont-Aven.

<sup>33</sup> DELOUCHE, D., «Cornélius breton et chrétien, un symboliste expressionniste du xx<sup>e</sup> siècle», *Ar Men*, mars avril 2003, n° 133.

Et dans ces deux propositions, les deux visions de la Bretagne, la vision sombre et la vision idyllique, se trouvent illustrées, à quelques décennies d'intervalle. Il eut fallu compléter cette enquête en quittant le registre des réalismes et en prenant en compte toutes les propositions de l'avant-garde ; des œuvres de Gauguin, Sérusier, Seguin, Amiet auraient pu être appelées. Mais la problématique s'y complique quand interfèrent l'observation avec le souci de témoigner d'une certaine réalité vécue et la recherche d'ordre plastique. Une seule évocation pour conclure, celle du portrait de *La Belle Angèle* par Gauguin en 1889. Son modèle qui a sagement posé devant lui, était, selon la tradition, l'une des plus belles femmes de Pont-Aven. Mais le souci de Gauguin n'était pas de répéter pour la énième fois le portrait d'une belle fille, même s'il a détaillé avec scrupule les charmes du costume de fête, il a préféré remettre en question le genre même du portrait et la conséquence immédiate a été le refus de ce portrait par le modèle lui-même et sa famille, par la collectivité pont-avéniste et au-delà par la communauté artistique. Vision sombre ou vision idyllique ? Là n'est plus la question.

Denise DELOUCHE

### RÉSUMÉ

Partie du foisonnant patrimoine pictural de sujet breton, les portraits, posés ou non, aux modèles rarement identifiés, véhiculent, au XIX<sup>e</sup> siècle, une double image contradictoire des habitants de la Bretagne : image fortement négative du Breton, il est âgé, inquiétant, les traits marqués, image très positive de la Bretonne, jeune, élégante, souvent belle. Dans la première se concrétisent les difficultés du contact avec l'étranger et les souvenirs de la chouannerie. Dans la seconde, se conjuguent la règle académique de l'idéalisation du modèle et le rêve citadin du bonheur aux champs. Dans la seconde moitié du siècle, avec le développement du réalisme et une fixation plus durable dans le pays, des peintres, se saisissent du portrait pour dénoncer la misère paysanne et les dangers de la pêche ; le sujet de la veuve du péri en mer est l'un des plus émouvants.

### Crédits photographiques

Ar Men, LSNPRO2 ; Archives municipales de Rennes ; Boston, Museum of Fine Arts ; Bulloz ; H. Cohonner ; M. Frelezaux ; B.Y. Leglatin ; Madec, musée des Beaux-Arts de Nantes.

Services photographiques des musées ; Le Mans, musée de Tessé ; musée des Beaux-arts de Montréal ; musée des Jacobins, Morlaix ; Metropolitan Museum, New-York ; Joslyn Art museum d'Omaha ; musée départemental breton, Quimper ; musée des Beaux-Arts de Quimper ; Réunion des musées nationaux, Paris ; Saint-Louis, City Art Museum ; Pont-Aven ; Droits réservés.