

La Bretagne et ses peintres au XIX^e siècle

La Bretagne des peintres n'est pas l'Ecole de Pont-Aven : l'habituel raccourci brutal et erroné, construit sur la gloire de Gauguin et sur le rayonnement international du centre pictural finistérien, correspond à une vision simplifiée à l'excès de l'histoire générale de la peinture au XIX^e siècle ; on voit cette peinture en une série d'avant-gardes successives qui, s'enchaînant chronologiquement, semblent, du néoclassicisme au cubisme en passant par les différents « ismes » bien connus, attribuer à l'histoire une finalité clairement définie à partir de laquelle tout s'explique de façon lumineuse. Mais dès que l'historien d'art cherche à travailler en se débarrassant et des grands cadres sécurisants et des préoccupations relatives à la valeur esthétique des œuvres qu'il consulte, il se trouve plongé dans la complexité vivante et foisonnante d'une production picturale multiforme.

Bien avant Gauguin, « c'est par bandes épaisses comme les volées de sauterelles, c'est par essaims », pour reprendre les termes d'un critique de 1869 (1), que les artistes trouvent en Bretagne un champ d'expériences thématiques et plastiques enrichissant.

Les milliers de tableaux exposés au cours des années au Salon de Paris, les innombrables gravures et lithographies publiées dans la capitale et en province pendant le XIX^e siècle, sont autant de documents qui permettent à l'historien de cerner l'image de la péninsule que les artistes ont lentement modelée, l'image « exportée » de la province, celle qui fera rêver le futur touriste, celle qui séduira le bourgeois parisien, acquéreur en puissance du tableau-décor de ses murs, celle qui parviendra jusqu'au marchand new-yorkais ou jusqu'à la consécration convoitée d'un musée.

(1) Georges LAFENESTRE, *L'Art vivant, Salon de 1869*, page 127.

Le tableau, l'estampe véhiculent une certaine idée de la province ; bien sûr, chaque œuvre est un « portrait » partiel de la péninsule, témoignage individuel d'un artiste qui a choisi le thème, la mise en page, la lumière, et qui met à son exécution tout son talent et ses moyens propres, mais ces témoignages personnels, plus ou moins orientés par les préoccupations (thématiques ou plastiques) d'une génération, s'accumulent, se superposent, se rejoignent pour créer une image synthétique de la région dont on peut suivre la gestation et la lente évolution des années 1820 aux années 1880.

C'est cette image multiple mais souvent monotone, sincèrement observée mais aussi support d'idées toutes faites, œuvre personnelle et en même temps écho des modes et des choix d'une société, image à la fois extraordinairement stable et lentement mouvante, que je voudrais sommairement caractériser en ses composantes essentielles (2).

LA FORMATION DES CLICHÉS

Grande est la responsabilité des inventeurs d'une terre nouvelle : ils en diffusent les caractères qui les ont séduits et ceux-ci, pour peu qu'ils soient simples et affirmés, vont s'ancrer pour longtemps dans l'imagination de leurs suiveurs ; la Bretagne est découverte des jeunes artistes voyageurs à la recherche d'exotisme et d'émotions fortes dans les années 1830 ; ils vont y choisir les éléments dont ils ont soif, aveugles à tout ce qui n'est pas leurs préoccupations et comme « la Bretagne est la province dont l'exploitation satisfait le plus au goût de l'époque » (3), les thèmes qu'ils proposent, l'atmosphère qu'ils suggèrent, l'interprétation qu'ils donnent sont à l'origine de la formation de clichés qui s'enracinent aisément. Sans qu'il y ait nette antériorité des uns ou des autres, les peintres, les lithographes et les écrivains contribuent à créer une image sommaire, à la fois séduisante et inquiétante.

**

(2) Il n'est pas question en ces quelques pages de recenser œuvres et artistes qui s'attachent à la Bretagne, mais seulement de dégager les composantes de visions successives.

(3) Alexandre BouËr, introduction de *La Galerie bretonne*, 1835.

Trois facettes étroitement liées se conjuguent pour forger cette image initiale : violence, archaïsme et exotisme.

La monotonie sécurisante de la politique de la Monarchie de Juillet s'ajoutant contradictoirement à la recherche d'une nature catharsis des passions, pousse les artistes à chercher vers des terres lointaines et inconnues un succédané de l'aventure que leurs parents ont connue dans l'épopée napoléonienne ; et l'Armorique est alors, par la durée, l'inconfort et les difficultés du voyage (trois jours et trois nuits de malle poste de Paris à Brest en 1834 dont on sort, selon les termes évocateurs de Maxime Du Camp, « cobis, roués, brisés » (4)), la province française qui répond au mieux à cette idée de bout du monde ardemment désiré.

Reliefs traversés, climat et événements connus semblent s'allier pour que l'image de dureté et de violence s'impose : Eugène Isabey, Ferdinand Perrot choisissent en 1835 la pointe Saint-Mathieu pour brosser, en des lithographies dramatiquement contrastées, les tragédies des côtes finistériennes ; ils rejoignent les impressions que Michelet a fait connaître dans le « Tableau de la France » en 1833 : « Et même dans les moments de trêve, quand l'océan se tait, qui a parcouru cette côte funèbre sans dire ou sentir en soi tristis usque ad mortem ». Le même Isabey donne, des environs de Douarnenez, des peintures de ciel déchaîné et de mer tourmentée.

Les ports eux-mêmes, que Nicolas Ozanne avait décrits en 1775-1780 comme des havres actifs et paisibles, sont souvent assaillis sous les pinceaux des spécialistes de la Marine, Gudin, Garneray, d'inquiétantes et spectaculaires tempêtes ; parmi eux, Saint-Malo semble en avoir le triste privilège : en 1798, Jean-François Hue, terminant la grande série descriptive des ports de France laissée inachevée par Joseph Vernet, avait peint le sauvetage dramatique de naufragés malmenés par une mer démontée jusque dans l'anse des Bas-Sablons, face à l'îlot malouin. Quelque temps après, Chateaubriand y évoquait, dans les premières pages des *Mémoires d'Outre-Tombe*, « la tempête et les flots dont le bruit berça (son) premier sommeil ».

Et au fil de ces premières images picturales et littéraires évoquant la Bretagne, la violence des hommes rejoint celle des

(4) « Souvenirs », *Revue de Paris*, août 1863.

éléments, dans les combats et désastres navals que répètent sans lassitude les peintres de la Marine brestois : de Pierre Gilbert à Auguste-Etienne Mayer, la peinture dresse la chronique des combats maritimes passés ou proches que les côtes armoricaines ont connus, le combat de la « Surveillante » contre le « Québec » au large d'Ouessant en 1779, les exploits de Hervé de Portzmoguer en 1512 près de Saint-Mathieu font l'objet des deux toiles que Gilbert présente au Salon de 1838 (5) ; la tragédie des catastrophes navales y est savamment mise en scène sous la lumière rivale de la lune et de l'incendie ; la grandiloquence étudiée du peintre rejoint la relation évocatrice que *La France Maritime* proposait à ses lecteurs en 1834 : « ...Le « Québec » offrait alors un spectacle qui glaçait et faisait frémir ; les flammes blanches livides ou rougeâtres qui s'élançaient par tous les sabords semblaient, en dévorant cette pauvre frégate, la caresser et la battre de toutes leurs ailes de feu... ».

A l'unisson de cette violence que semblent susciter les côtes de la péninsule, le voyageur de 1830 est hanté par les souvenirs d'une histoire encore très proche : tout le bocage évoque la chouannerie et la méfiance silencieuse du paysan rencontré appelle le souvenir du réfractaire « blanc ». Prudemment d'abord, les peintres libèrent cette évocation de l'époque révolutionnaire, mais quand, en 1839, Auguste Debay propose « une Scène de 1793 à Nantes », le Salon parisien se ferme à lui et à Nantes où la peinture est exposée, « la foule la contemplait avec saisissement et terreur » (6) ; l'artiste montre, en effet, dans cette grande toile un groupe de victimes montant à la guillotine (7).

... C'est ainsi un tableau tout en noir et blanc que dressent les inventeurs du thème breton, guidés par Chateaubriand dont le rôle est incontestable dans cette création du premier grand cliché sur le pays : « Région solitaire, triste, orageuse, retentissante du bruit des vents », telle est l'Armorique qui sert de cadre aux « Martyrs » en 1809, telle la verront peintres et lithographes des années 1830.

**

(5) Ces deux toiles sont aujourd'hui conservées au Musée Municipal de Brest.

(6) Amédée DE FRANCHEVILLE, *De l'exposition nantaise en 1839*, Vannes, 1840, page 124.

(7) Huile sur toile, 2,270-1,740, Nantes, Musée des Beaux-Arts.

Cet ouvrage évoque la lointaine évangélisation « des fils aînés de l'église », mais les contemporains ont rapidement opéré l'assimilation : par sa situation de fin de terre et par l'attachement farouche de ses habitants à leurs idées, la péninsule offre aux observateurs du XIX^e siècle les vestiges encore vivants d'un passé exceptionnellement préservé, et les artistes de chercher partout les traces de cet archaïsme, agent de dépaysement et d'attrait ; les graveurs et lithographes de proposer à satiété les vues de ces mégalithes encore mystérieux que l'on appelle alors « pierres celtiques » et que l'on associe inmanquablement aux cérémonies druidiques des Gaulois : lisons dans le journal du sculpteur David d'Angers, en date de 1849, l'évocation à propos des chemins creux du Morbihan, « des processions de druides vêtus de blanc et portant leurs lyres, suivis d'un peuple fanatique conduisant vers un dolmen des victimes humaines » (8).

Les peintres de choisir, comme les lithographes, les petites villes au cœur médiéval intact, telles Dinan ou Guérande, et les vieilles rues aux maisons branlantes ; à Rennes, les dessinateurs travaillant pour « les Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France » du Baron Taylor, dédaignent comme tous les voyageurs le centre architectural du XVIII^e siècle, préférant les « masures du Pont du Carthage », et le peintre Jules Coignet s'attarde le temps d'une toile devant les maisons pittoresquement délabrées d'un vieux quartier (9).

L'art médiéval régional est jugé frustré et grossier ; Stendhal y voit les essais maladroits des origines de la sculpture, mais c'est justement la raison de la prédilection des lithographes et des peintres : ossuaires, calvaires ou ensembles paroissiaux sont inventoriés avec scrupule et passion jusque dans les régions les plus reculées ; en 1842, Pierre-Justin Ouvrié peint ainsi une vue chatoyante des « Eglise et croix de Plogastel Saint-Germain » (10).

*

**

(8) *Carnets*, Paris, 1958, II, carnet 48, page 325.

(9) « Vieilles maisons de Rennes », huile sur toile, 0,397-0,300, 1836, Rennes, Musée des Beaux-Arts.

(10) Huile sur toile, 0,460-0,553, Alençon, Musée.

L'apparent archaïsme de cet art, qui séduira Gauguin à Trémalo et à Nizon, constitue un des aspects de l'exotisme qui séduit en Bretagne. Tout paraît étrange au voyageur des années 1830-1840, l'art et les hommes.

Les relations de voyage nous disent son étonnement continu et les difficultés du dessinateur à faire poser, le temps d'un croquis, une femme pour son costume, un paysan pour son air farouche. En 1837-39, T. Adolphe Trollope et son ami dessinateur réussissent à faire poser une fillette de Broons, mais à Loudéac ils sèment la terreur auprès de deux jeunes garçons en voulant les dessiner, tandis qu'à Lopérec une femme filant à sa porte les soupçonne de quelque accointance policière... (11).

Les costumes sont cependant méthodiquement inventoriés par Hippolyte Lalaisse pour « la Galerie armoricaine » (12) ; il en souligne dans son carnet de voyage la variété inépuisable, les innombrables détails caractéristiques, la richesse des couleurs (13). Comme dans les contrées les plus lointaines, les costumes constituent pour tous les peintres une mine recherchée de pittoresque facile, les recueils d'estampes les aidant, si besoin est, à raviver les souvenirs du voyage.

Dans ce premier temps de la découverte du pays, peu nombreux sont ceux qui tentent d'aller plus avant dans la connaissance des hommes : les artistes s'arrêtent devant les aspects les plus spectaculaires et les plus étranges des mœurs, et n'hésitent pas à généraliser un trait local : de même que pour les voyageurs toute la péninsule est terre de chouannerie, de même pour Michelet les pilleurs de mer sévissent sur « les » côtes bretonnes, et Penguilly l'Haridon présente pour « la Bretagne ancienne et moderne » (14) de 1844, en une gravure évocatrice,

« Assis dans les rochers, cette race cruelle
« que la mer a rendu aussi féroce qu'elle » (15).

(11) « A Summer in Brittany », London, 1840, pages 298, 333 I, page 225 II.

(12) Le recueil paraît à Nantes en 1845-46.

(13) Carnet conservé à Paris, Musée des Arts et Traditions Populaires.

(14) Par PITRE CHEVALIER, Paris, 1844.

(15) BRIZEUX, *Les Pilleurs de mer*, les Bretons, chant septième.

Les artistes peintres ou graveurs, les écrivains qui ont ainsi attiré l'attention sur la Bretagne dans les années 1830 et 1840 en ont proposé une image fortement caractérisée, simple dans ses composantes, image partielle qui souligne l'étrangeté d'une terre à part, dure aux hommes et comme coupée de la civilisation moderne, image évidemment partielle, résultat de voyages souvent très rapides et d'itinéraires peu variés.

L'ENRACINEMENT DES CLICHÉS

Les clichés ainsi créés vont prospérer, véhiculés par l'estampe et par le livre, soutenus par la renommée de Chateaubriand et de Michelet ; la Bretagne, terre de dépaysement vécu pour ceux qui y viennent, support de rêve pour le public des Salons ou les lecteurs des recueils de lithographies, fait fortune ; chansons populaires, drames et opéras (16) orchestrent cette mode de la Bretonnerie autour des années 1850 et au-delà. Tout se conjugue pour fortifier l'enracinement des clichés forgés par les découvreurs : la force percutante et la facilité de ces idées toutes faites, l'inertie du public qui aime retrouver les sujets devenus familiers et, en face de cela, le fait que les artistes d'origine bretonne soient peu connus ou bien travaillent dans un sens qui confortent l'idée générale, la faiblesse des structures bretonnes qui entraîne la médiocrité de la vie artistique régionale, le faible nombre des expositions par exemple, exception faite de Nantes (17), l'insuffisance d'une bourgeoisie provinciale qui n'achète pas assez pour imposer des goûts originaux.

**

Seule l'idée de violence s'atténue quelque peu au sein de la « Bretonnerie » picturale : la progression dans l'exploration de la péninsule fait découvrir les régions bocagères paisibles de l'intérieur et la célébrité durable de Brizeux attire l'attention sur les calmes vallées qu'il a chantées, le Scorff, l'Ellé, la Laïta... et sur la tranquillité heureuse des populations bretonnes.

(16) Citons « le Pardon de Ploërmel », « la Closerie des genêts », « la Korrigane », « Michel Colombe », « le Pillawer »...

(17) Des expositions triennales sont organisées à Nantes à partir de 1836.

Brizeux n'a pas peu contribué à populariser le thème paysan breton, d'autant plus aisément qu'il plaît aux artistes amateurs de beaux costumes et qu'il y a rencontre entre cet exotisme superficiel et le courant général qui porte peintres et écrivains vers le monde rural autour de 1848. Le meilleur exemple en est donné par Adolphe Leleux qui, bien avant Millet, à partir de 1838, se taille aisément une réputation de grand peintre du réalisme paysan en puisant ses sujets chez les paysans bas-bretons, la rusticité du sujet étant enveloppée d'un pittoresque de bon aloi. Au demeurant, celui que l'on appelle dans les ateliers « Leleux le Breton » et que des critiques comparent à George Sand, ne représente pas le travail des champs, il préfère noces, jeux, fêtes et marchés, offrant une « aimable satisfaction aux amateurs de costumes pittoresques et de mœurs populaires » (18). Son exploration est d'ailleurs superficielle et sa Basse-Bretagne est limitée à la région de Bannalec-Rosporden, mais elle lui suffit pour alimenter sans beaucoup d'interruptions sa participation aux expositions de Paris de 1838 à 1890.

A sa suite, nombre de peintres exploitent le thème paysan breton, développant une vision idyllique de la vie aux champs, choisissant plus volontiers leurs modèles parmi les femmes et les enfants, cherchant l'occasion anecdotique pour organiser leur peinture, départ pour le baptême, naissance, lettre à la grand-mère ou adieux du fiancé (19). A l'unisson de ces interprètes superficiels de son pays, le Breton Yan Dargent peint dans un esprit identique « le Retour des champs », image du bonheur familial dans le calme des champs et la simplicité de l'âme (20), et cherche parfois la grande leçon moralisatrice comme dans le diptyque « l'Intempérance » et « le Travail » présenté au Salon de 1870.

Dans le cas d'Adolphe Leleux, le pittoresque et l'exotisme ont fait accepter sans difficulté les tableaux paysans aux critiques et au public : « D'abord ils vous font peur, cette trivialité vous répugne, écrit Jules Janin en 1843, mais bientôt l'intérêt arrive et l'émotion aussi, vous laissez là et Florian et Watteau, et vous

(18) E. CHESNEAU, *L'Art et les artistes modernes en France et en Angleterre*, 1864.

(19) Œuvres d'Alexandre Fischer, Eugène Leroux, Amédée Guérard, Eugène Martin.

(20) Huile sur toile, 1,262-2,512, Rennes, Musée des Beaux-Arts.

vous dites que ces paysans sont les vrais paysans, les rudes travailleurs de la campagne » (21) ; mais dans les années 1850, des peintres du thème paysan breton comme Alexandre Antigna, Luminais, Amédée Guérard, sont accusés avec Millet et Courbet de se complaire dans la peinture du laid, et le chroniqueur de *L'Illustration* n'hésite pas à écrire en 1859 : « La Bretagne, en ce qui concerne la laideur, serait bien mal partagée s'il fallait en croire les inspirations que les peintres en rapportent » (22).

Cependant, quel que soit le rôle que les critiques de l'époque ont fait jouer à ces peintres de la Bretagne dans la grande bataille picturale du réalisme, il faut convenir, au vu de ces toiles, que le paupérisme de leurs sujets est toujours de fort bon aloi, que le réalisme de leur vision est souvent édulcoré, agrémenté d'une recherche de pittoresque ou soutenu d'une intention moralisatrice. On pourrait, sans crainte de rencontrer beaucoup d'exceptions, généraliser à tous ces peintres le commentaire qui est destiné à l'un d'eux, Antigna, en 1878 : « Peintre des pauvres gens et des enfants, il avait dans la pensée une élévation qui le détournait des vulgaires fréquentations. Ses jeunes filles sont des femmes du peuple, mais elles sont belles ; ses enfants sont les enfants de la rue, un peu débraillés, mais frais et gracieux... Il peint la misère des pauvres gens, mais ces pauvres gens sont honnêtes » (23).

C'est une vision encore plus affadie, volontiers sentimentaliste, que l'un des deux « spécialistes » de Cancale, Auguste Feyen-Perrin, nous propose, qu'il représente « la Cancalaise à la source » ou lors des retours de pêche dont il fait de solennelles processions ; il peint un type féminin idéalisé, élégant et gracile dans lequel les critiques voient l'alliance, tant recherchée à l'Ecole officielle des arts, de l'observation et de la poésie. Rares sont ceux qui dénoncent le mensonge de la vision chez un peintre qui « donne à ses jeunes filles de Cancale, revenant de la pêche aux huîtres, l'expression de misses romanesques un peu cousines de Graziella, qu'on prendrait aussi pour des figurantes d'opéra comique s'avancant pour chanter un chœur » (24).

*

**

(21) *L'Illustration*, 25 mars 1843, page 58.

(22) A.J. DU PAYS, *L'Illustration*, 25 juin 1859, page 259.

(23) Préface du catalogue de la vente de l'atelier d'Antigna en 1878.

(24) Jules CLARETIE, *L'Art et les artistes français contemporains*, Paris, 1876, page 263.

Cette vision idyllique du monde breton s'accompagne fréquemment de résonances religieuses. La piété des Bretons a frappé tous les visiteurs et Stendhal en conseillerait volontiers l'observation à tous les artistes qui ont l'ambition de traiter de sujet religieux. Dès les années 30, Eugène Déveria ouvrait une double orientation à l'interprétation de ce trait original du pays, la voie très extérieure de la représentation des manifestations religieuses (« la Prière au pied de la croix », présentée au Salon de 1838, est une sorte de prototype du thème) et une voie plus interprétative, la peinture d'une résignation très pieuse au destin (des dessins de Déveria, faits à la suite du voyage de 1833, traitent de la famille devant la mort) (25).

Les cérémonies religieuses sont avant tout, pour les peintres, occasion d'observer les costumes dans leur déploiement des jours de fête, baptêmes et noces, grappes chatoyantes à la porte des églises dont Eugène Boudin ne se lassera pas d'étudier les couleurs mouvantes. Le souci de description très exacte domine cependant et, par exemple, Prosper Saint-Germain se livre à un véritable inventaire des costumes de la région pour un « Mariage en Basse-Bretagne, commune de Briec près de Quimper » (26) exposé au Salon de 1863, non sans contradiction avec le cadre architectural qui se révèle être le portail de Saint-Jean-du-Doigt !

Pour voir se développer le thème du pardon, il faut dépasser le stade des voyages rapides et attendre, dans les années 1850-1860, les séjours durables et renouvelés (27). Eugène Boudin en fera le sujet de sa première proposition au Salon de Paris en 1858 ; Jules Breton en fera son premier tableau de sujet breton, exposé en 1869. L'élaboration de telles toiles est lente : études de détails faites au crayon ou à l'aquarelle, esquisse de la composition à l'huile, avant la confection du grand format lui-même ; une vingtaine de portraits individuels (repérés) ont été étudiés par Jules Breton, moyen par lequel il se croyait sûr d'arriver à la justesse de l'ensemble ; la critique reconnaît d'ailleurs, dans son « Grand pardon breton », « une œuvre aussi

(25) Toile et dessins conservés au Musée Calvet d'Avignon.

(26) Huile sur toile, 1,210-1,680, Laval, Musée.

(27) Le thème est présenté au Salon de Paris pour la première fois en 1839 ; il réapparaît en 1848 avec pour commentaire « Fête patronale champêtre ».

précieuse au point de vue ethnographique qu'au point de vue pittoresque » (28).

Selon Emile Zola, en 1868, « les mélodrames abondent, le succès est dans les sujets larmoyants ou terribles » (29) ; pour les peintres de la Bretagne, choisir leurs thèmes parmi les événements tragiques qui peuvent scander une vie humaine va dans le sens de cette propension générale à développer l'anecdote émouvante, tout en perpétuant un des premiers clichés qui s'est forgé à propos de la péninsule, celui d'une terre implacable aux hommes.

La thématique de la mort, du viatique à la déploration familiale, du naufrage à l'ex-voto, est sous-tendue par l'idée commune à tous de la soumission résignée et pieuse à la volonté divine. Regardons le « Convoi d'une jeune fille à Monterfil » qu'Amédée Guérard présentait au Salon en 1861, en pensant au fameux « Enterrement à Ornans » que Courbet avait exposé en 1850 ; les sujets sont très proches, mais autant l'un avait évité de personnaliser le mort, de « raconter » la douleur des uns et des autres, autant il avait gommé l'émotion pour centrer son attention sur le traitement plastique, autant l'autre insiste sur la beauté, la jeunesse, la fragilité et la douleur des compagnes de la jeune fille (« Et rose elle a vécu ce que vivent les roses... », ajoute-t-il sur le cadre de la toile). Les jugements portés sur l'œuvre, favorables le plus souvent, apprécient moins les qualités picturales, certaines au demeurant, que la sentimentalité qui l'imprègne, et un critique de généraliser en fonction du préjugé : « Toile pleine de cette tristesse grave et résignée que l'on trouve dans la très chrétienne Bretagne » (30).

Les tragédies nées de la mer sont les plus propres à émouvoir fortement et les peintres ont aimé le thème de la veuve du péri en mer, qu'ils montrent l'attente désespérée sur une côte battue par la tempête comme Yan Dargent, l'épave reconnue sur la grève familière comme Louis Duveau et Alfred Guillou, ou bien la douleur muette des femmes revenant du port comme Luminais.

(28) Georges LAFENESTRE, *L'Art vivant, la peinture et la sculpture aux Salons de 1868 à 1873*, Paris, I, 1881, page 125.

(29) *L'Événement illustré*, 9 juin 1868.

(30) A. NETTEMENT, *Poètes et artistes contemporains*, Paris, 1862, page 435. Huile sur toile, 1,210-2,000, Auxerre, Musée.

Quelques années avant la publication du *Pêcheur d'Islande* de Pierre Loti, Emile Renouf avait, en 1880, connu grand succès en présentant au Salon une énorme toile, « la Veuve de l'Île de Sein », sévère effigie d'une « 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 ; on avait peine à s'arracher à cette scène de deuil tant le peintre en faisait partager au spectateur le plus indifférent la tristesse poignante » (31) ; mais la grande toile du Musée de Quimper n'a pas suffisamment de qualité plastique pour être exposée aujourd'hui.

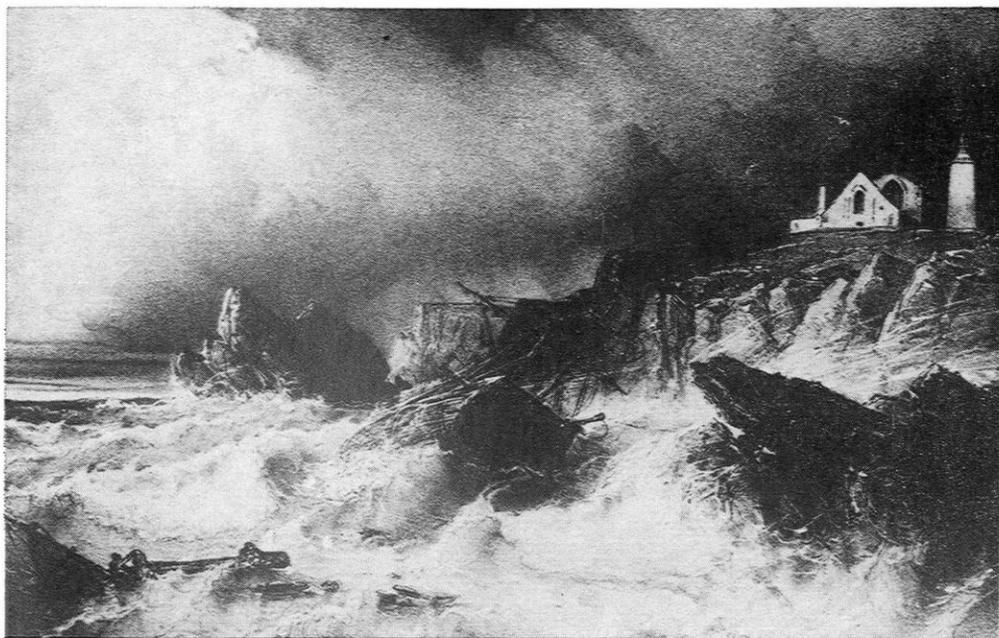
**

Si, pour les thèmes paysans et religieux, les artistes choisissent surtout des modèles féminins plus susceptibles d'émouvoir, la peinture du Breton reprend fréquemment les idées toutes faites développées par les écrivains et les chroniqueurs : le Breton des peintres est encore et souvent le guerrier farouche qu'Honoré de Balzac avait fortement caractérisé dans *Les Chouans* ; perpétuant l'idée développée par Michelet que « le génie de la Bretagne, c'est un génie d'une indomptable résistance et d'une opposition intrépide, opiniâtre, aveugle », les peintres représentent « la Mort du Chouan », tel Auguste Bellet en 1882, à moins qu'ils ne préfèrent le « Combat des Trente » comme Penguilly l'Haridon en 1867, ou encore le « Combat de Quiberon en 1795 » comme Jean Sorieul ou Jules Girardet. Synthétisant les clichés politique et religieux en une toile, le peintre nantais Gouézou va même jusqu'à intituler un tableau présenté en 1859 : « Monarchique, catholique et soldat » ; Baudelaire raille : « Ce tableau ne peut représenter qu'un personnage qui fait trois choses à la fois, se bat, communie et assiste au petit lever de Louis XIV » (32) ; en fait, un chroniqueur du Salon nous décrit l'œuvre : « Un jeune gars de Cornouaille épingle au-dessus d'un bénitier orné d'une Vierge une affiche représentant le chef de l'Etat, avec à côté un mousquet accroché au mur » (33).

(31) P. DE CHENNEVIÈRES, « Le Salon de 1880 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1880, I, page 510. Huile sur toile, 2,560-1,590, Quimper, Musée des Beaux-Arts.

(32) *Curiosités esthétiques, le Salon de 1859.*

(33) Louis DE KERJEAN, *Revue de Bretagne et de Vendée*, 1859, VI-2, page 275.



Ferdinand Perrot, « *Naufrage devant le phare Saint-Mathieu* »

(Photo B.N.)



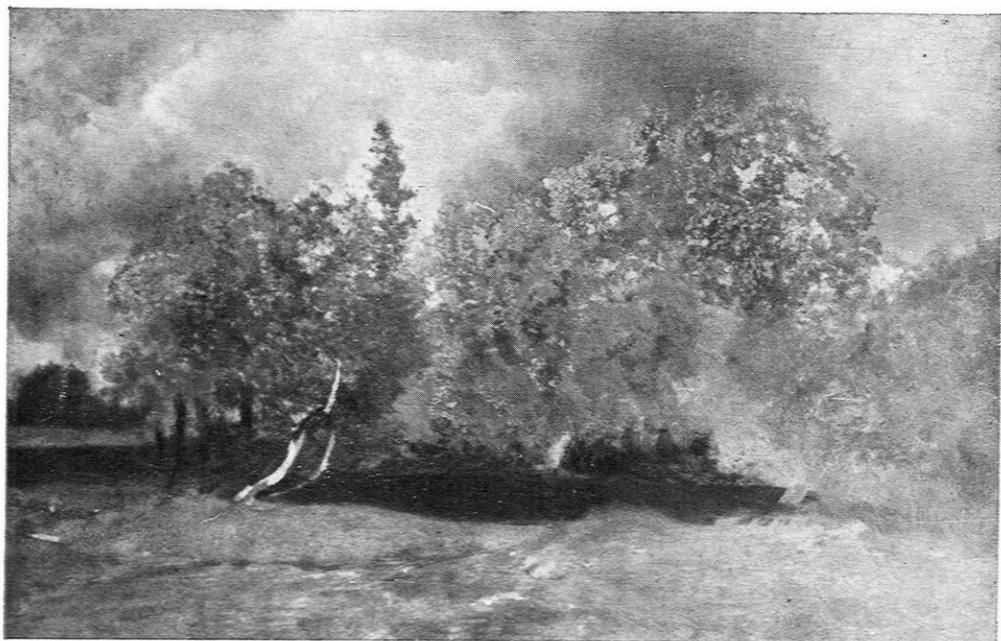
Amédée Guérard, « *le Convoi d'une jeune fille à Monterfil* »

(Photo D. Delouche)



Auguste Goy, « *Etude pour intérieur* »

(Photo D. Delouche)



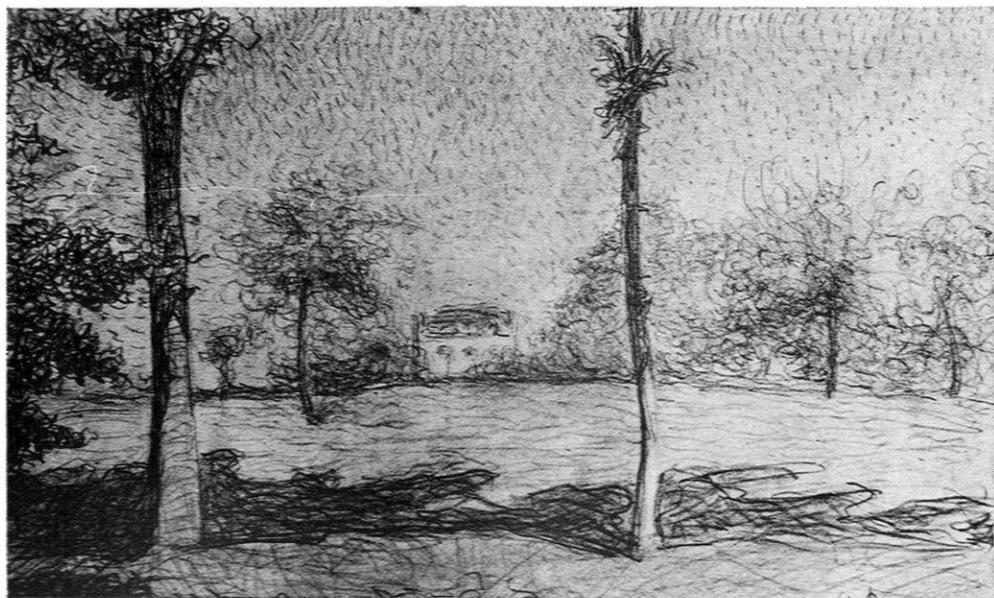
Charles Leroux, « *Effet de lumière sur un groupe d'arbres* »

(Photo D. Delouche)



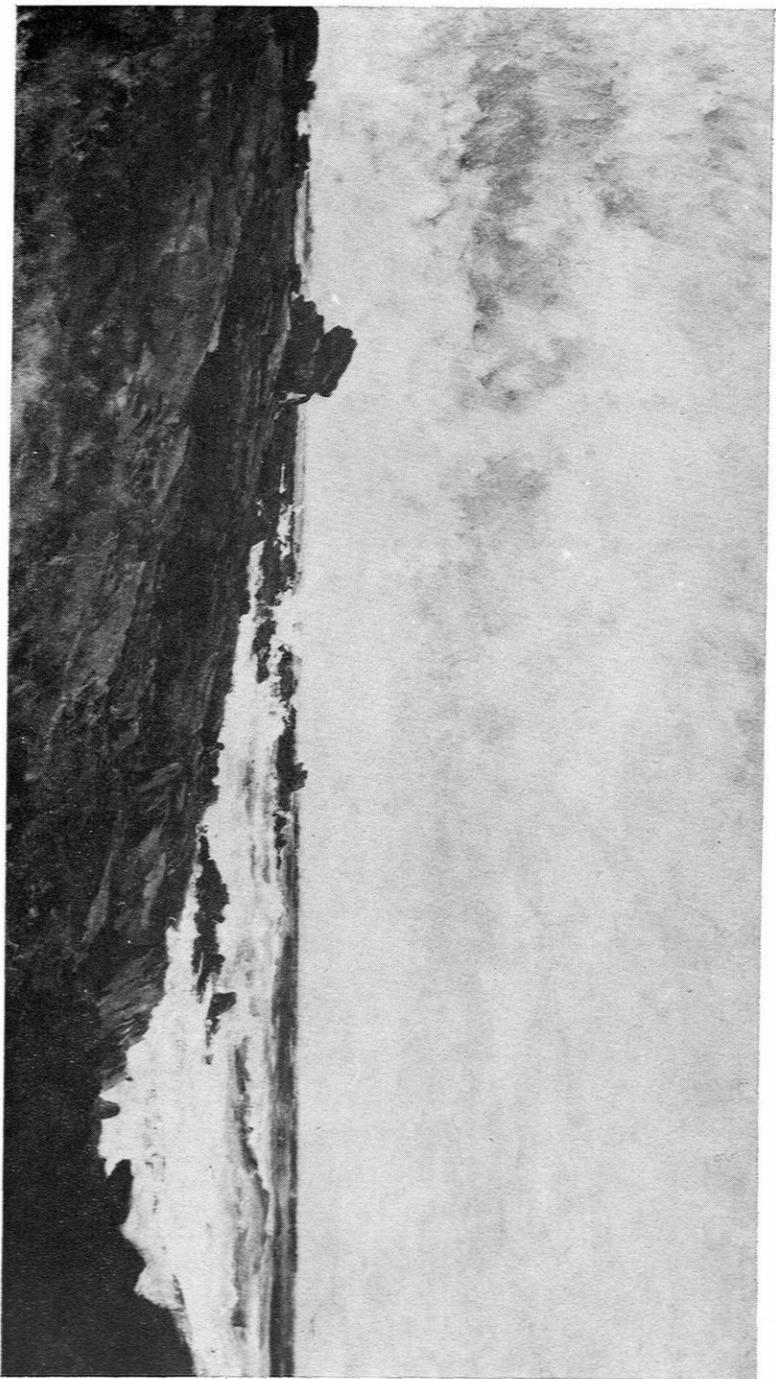
Caroline Espinet, « *Charrette sur une route* »

(Photo D. Delouche)



Emile Bernard, « *Champ à Saint-Briac, 7 juillet 1886* »

(Photo D. Delouche)



Charles-François Daubigny, « *Talferme* »

(Photo Galerie Hellebrant)

S'il n'est le Chouan, le Breton des peintres est moins souvent le paysan pittoresque des foires, des pardons ou des jeux de boules que le rustre un peu marginal, le pâtre solitaire, le chasseur à l'affût, le braconnier inquiet dont Evariste Luminais s'est fait une spécialité avant d'opter pour Gaulois et Mérovingiens. Les images créées par Chateaubriand dans *Les Martyrs*, généralisées par Michelet dans *Le Tableau de la France*, subsistent ainsi pendant tout le siècle, concrétisées en des œuvres plus ou moins habiles...

*
**

Si l'on tente de faire le bilan de cette histoire picturale des clichés relatifs à la Bretagne et ses habitants, on doit souligner combien, en ces peintures retrouvées ou connues par des descriptions précises, les aspects thématiques prédominent sur les recherches plastiques ; ce sont des tableaux qui « racontent » joies et peines, drames et tragédies, faits connus de l'histoire ou nés dans l'imagination de leurs auteurs. Cet art est chargé de tout un contexte historique, littéraire, religieux et moral qui l'alourdit ; il cherche à séduire en cultivant le pittoresque des costumes, à captiver par l'archaïsme ou l'étrangeté, à attendrir et émouvoir. Destinée à la bourgeoisie, c'est une peinture édifiante et volontiers moralisatrice, qui ne dérange pas, perpétuant des idées toutes faites, avec juste ce qu'il faut de dépaysement pour maintenir l'attention sans susciter d'inquiétude.

LES RETOUCHES

Cependant, tous les peintres de la péninsule ne suivent pas cette voie et le visiteur du Salon des années 1860 et 1870 pouvait se faire une idée beaucoup plus complète et nuancée, pourvu qu'il soit attentif à tout ce qu'on lui propose, et on lui propose beaucoup, tant la Bretagne attire de peintres de toutes tendances et tant le thème breton est devenu mode.

D'ailleurs, très tôt, des Bretons ont dénoncé l'exploitation systématique de leur province et l'image simpliste, déformée, erronée qui en est donnée. Dès 1836, Emile Souvestre déplore les inexactitudes, les extrapolations nées d'une connaissance hâtive et superficielle ; il conseille aux artistes de voyager à pied et de s'écarter des routes fréquentées où l'on trouve rarement de quoi

satisfaire sa curiosité, et c'est à pied que Flaubert et Maxime Du Camp la parcourent en 1847, que Charles-François Daubigny longe la Vilaine en 1867, que Georges Clairin visite le Finistère, que Charles Cottet en 1885, Emile Bernard en 1886 explorent la péninsule ; tous la voient dans sa diversité inépuisable et dans sa luminosité colorée.

Lentement, à côté de l'image initiale qui poursuit avec succès sa destinée, la vision se rectifie et se complète en se diversifiant ; y concourent des artistes d'origine bretonne et des voyageurs plus attentifs à ce qu'ils voient qu'aux idées reçues.

**

Cependant, très tôt des artistes attachés à la péninsule avaient déjà dit autre chose, sans penser exotisme puisqu'ils vivent au cœur du pays, sans juger d'archaïsme ou chercher à émouvoir, mais l'historien doit bien se rendre à l'évidence : leur message a été peu entendu et leur œuvre est resté en marge des grands courants qui font les modes ; il s'agit du Breton Olivier Perrin qui meurt à Quimper dans l'indifférence en 1832 et du Breton d'adoption Auguste Goy, fixé à Quimper de 1848 à 1875.

Le premier a pourtant gravé et ses gravures ont pour thème le paysan de Cornouaille dans les épisodes quotidiens de sa vie religieuse et sociale, mais l'œuvre d'Olivier Perrin arrive trop tôt, avant que l'intérêt soit vraiment éveillé : en 1808, la publication de la « Galerie des mœurs, usages et costumes des Bretons de l'Armorique », prévue en cent soixante planches, s'arrête au bout de trente-quatre gravures et, en 1835, quand le projet est repris après la mort du peintre, ce sont de médiocres gravures au trait sur acier qui sont proposées au public, alors que la lithographie plus séduisante triomphe.

L'œuvre n'a pas le succès qu'elle méritait, elle n'enjolivait pas la réalité, ne cultivait pas le goût de l'insolite et n'exploitait pas l'anecdote ; son exceptionnelle originalité, la description de la vie paysanne dans sa simplicité quotidienne, est jugée comme étant « d'une heureuse naïveté » (34).

(34) Pierre LEVOT dans la *Biographie bretonne*.

Isolé à Quimper, Olivier Perrin a peint aussi des « petits tableaux de scènes villageoises » qui ne sont jamais montrés au Salon de Paris et dont seule une modeste exposition posthume fera le bilan en 1834 à Quimper ; le peintre s'y montre plus proche de la tradition des Flamands ou des Le Nain que des amateurs de pittoresque de son temps et ses paysans, étrangers à toute élégance comme à tout drame sentimental, resteront l'exception dans la peinture de thème breton ; la précocité de l'œuvre (antérieure à 1832, alors que le thème rural s'impose après 1848) s'allie à la simplicité de la vision et à la modestie de l'auteur pour expliquer la faiblesse de l'écho.

Aussi effacée est la carrière d'Auguste Goy, également professeur de dessin à Quimper : jamais il n'expose à Paris ; les portraits qu'il fait sont le résultat de commandes locales et les œuvres qu'il prépare, de façon souvent velléitaire faute d'émulation, sont des études pour lui-même. Lui aussi, séduit cependant un temps par le pittoresque du pays lors de son arrivée, finit par l'oublier ; il peint les paysans bigoudens, simplement, tels qu'en eux-mêmes, sans cultiver l'attrait du beau costume, sauf pour la qualité picturale d'un bleu, sans rechercher le type derrière l'individu. Les portraits que l'on peut voir aujourd'hui au Musée de Kérazan en Loctudy sont souvent truculents de vérité vivante et telle « Etude pour intérieur » du Musée des Beaux-Arts de Quimper fait valoir l'éclat des coiffes sur le fond uniforme, tandis que le pinceau rend avec dextérité la qualité tactile des tissus (35). Goy aurait mérité audience plus grande, l'image de la Bretagne en eut été enrichie d'une facette nouvelle faite de sincérité, de simplicité et d'humour.

D'autres artistes bretons ont été plus connus, c'est le cas de Yan Dargent, illustrateur fécond et décorateur appelé en divers points de la péninsule ; le plus original de son abondante production picturale réside dans l'exploitation du légendaire armoricain : en 1861, il expose à Paris « les Lavandières de la nuit » ; en 1865, « la Mort du dernier barde » (36). Avant lui, aucun peintre n'avait puisé dans ce répertoire que déjà Emile Souvestre,

(35) Huile sur toile, 0,540-0,680.

(36) La toile de « la Mort du dernier barde », détruite à Brest, nous est connue par un dessin conservé au Musée des Beaux-Arts de Quimper ; « les Lavandières de la nuit » sont exposées au même Musée.

puis Luzel, faisaient connaître ; mais ces œuvres, appréciées de ses compatriotes, sont accueillies avec réticences, en pleine montée du réalisme positiviste, par des critiques volontiers ironiques. Comme Perrin vers 1820-30, Yan Dargent est totalement à contre-courant dans cet essai de peinture fantastique. D'aucuns le rapprochent de Gustave Doré et d'autres voient en lui « le seul Français, encore est-il Breton, archi Breton, qui soit capable de concevoir et d'exécuter une peinture fantastique », mais les plus nombreux se moquent de ces « sinistres figures qui poursuivent le héros de sa ballade bretonne » (37). Après lui, rares encore sont les peintres qui aborderont le légendaire, plus rares ceux qui en réussiront, comme Luminais dans « la Fuite du roi Gradlon », une évocation brillante (38).

*

**

Çà et là, d'autres artistes, Bretons ou non, apportent des retouches à l'image « Bretagne », présentant ses paysages avec un parti inhabituel, des préoccupations luministes nouvelles ou bien ses hommes avec une simplicité déroutante pour l'amateur d'exotisme.

Les paysages du Rennais Francis Blin ont étonné en 1859, 1863, 1865 ; inspirés de la région de Monterfil ou du Guildo, ils surprennent par le refus du pittoresque, l'absence de violence morphologique ou climatique et par la solitude totale qui les caractérisent ; pas d'anecdote, pas même de présence humaine, « le Matin dans la Lande » est un grand paysage animé d'un vol de corbeaux, aux verts pâles très froids, à la lumière argentée et nette. Francis Blin a connu la gloire avant de disparaître précocement en 1866 et il a imposé une nouvelle image de la Bretagne, exempte de littérature, « dans ces landes solitaires, dans ces rochers abruptes, dans ces grèves désolées » (39).

La vision que propose Jules Noël, au cours d'une longue carrière très prolifique, est à l'opposé de celle de Francis Blin,

(37) A. NETTEMENT, *Poètes et artistes contemporains*, Paris, 1862, page 429.

(38) Encore que l'étude du Musée des Beaux-Arts de Rennes soit beaucoup plus intéressante que la grande toile du Musée des Beaux-Arts de Quimper.

(39) J.D., le *Journal du Loiret*, 30 juillet 1866.

multiforme et contradictoire. Ses choix vont tour à tour vers la province des amateurs de pittoresque, celle des vieilles ruelles encombrées et des ports connus, dont son pinceau habile rend avec éclat l'animation innombrable, vers d'amples panoramas solitaires dont il traduit avec aisance les formes souples, animées par le seul jeu des écrans nuageux, vers des paysages colorés et ensoleillés pour lesquels sa brosse et sa palette prennent fugitivement des accents impressionnistes (40). Trop variée sans doute pour s'imposer, la vision de Jules Noël n'en a pas moins été appréciée d'une clientèle nombreuse et fidèle jusqu'à sa mort en 1881.

L'habituelle observation des valeurs esthétiques traditionnellement reconnues voudrait que l'on accorde plus de place à quelques grands visiteurs de la péninsule, les Corot, Daubigny, Paul Huet, Whistler..., mais outre que la part « bretonne » de leur œuvre est numériquement peu importante, l'objet de cette étude n'est pas d'établir une hiérarchie qualitative, mais de cerner l'apport des uns et des autres dans l'évolution de cette image de marque de la Bretagne au XIX^e siècle. Tous ces artistes, pour qui la péninsule est occasion de voyage unique ou renouvelé, échappent aux préjugés et donnent des toiles exemptes de drame, de violence et même de pittoresque.

Daubigny choisit en 1867, dans la région de Kéridy, en pays bigouden, de longs paysages plats et dénudés où s'accordent les ocres jaunes des lichens, le brun des rochers et le bleu dense frangé de blanc et uniforme de la mer : « Taliferme », probablement le Toull an Iferne de Saint-Guérolé, nous en donne un exemple (41).

Corot s'attarde près des fontaines austères de Batz ou de Mûr, dans des paysages dépouillés ; il va même, à Batz, éliminer à l'arrière-plan de sa toile les silhouettes de l'église Saint-Guérolé et Notre-Dame-du-Mûrier qu'il avait brossées en un premier jet révélé par un récent examen aux rayons X (42) ; les personnages

(40) On peut voir des toiles de Jules Noël exposées à Quimper, Nantes, Brest, Rennes, Tours, Vannes.

(41) Huile sur toile, 0,840-1,450, Hartford, New York, Collection particulière.

(42) L'esquisse sous-jacente est même visible à l'œil nu dans la toile du Louvre : « Bretonnes à la fontaine », huile sur toile, 0,285-0,550, Paris, Louvre ; « Fontaines entourées de paysannes puisant de l'eau », huile sur toile, 0,330-0,555, Philadelphia Museum of Art.

qu'il y place sont là beaucoup plus pour l'équilibre de la composition et les taches de couleur qu'ils permettent que pour une particularisation régionale. Sans rechercher l'exceptionnel, dans la plus grande simplicité des moyens, il rend avec une justesse étonnante la lumière d'une région, par exemple cette tonalité quasi-orientale déjà soulignée à Batz par Honoré de Balzac, la caractéristique dominante d'une silhouette, sans entrer dans les détails d'une description ethnographique.

On peut illustrer de la façon la plus nette comment certains ont échappé aux clichés régnants, en voyant en 1865 Paul Huet s'attarder sur les bords de la baie des Trépassés : alors qu'aucun peintre n'échappe à l'évocation de la sinistre réputation, ni Emmanuel Lansyer qui en fait un poème, ni Georges Clairin qui passe une nuit avec ses compagnons à essayer d'entendre « gémir les trépassés et sonner les cloches d'Ys » (43), alors que Paul Huet fréquentait assidûment la poésie de Brizeux et n'était pas sans connaître les vers évocateurs que celui-ci a consacrés à la baie des Trépassés, le peintre romantique ne voit que l'intérêt d'un coucher de soleil et dans un essai, déjà impressionniste d'esprit sinon de technique (il travaille à l'aquarelle), il tente de capter neuf variations de la lumière dans le bref temps de son observation émerveillée ; « On voudrait tout emporter et tout passe comme l'apparition », écrit-il par ailleurs, la réflexion est symptomatique d'une nouvelle attitude du peintre, qui trouvera dans l'impressionnisme son aboutissement exemplaire.

A l'observateur attentif des années 1860, les peintres de la Bretagne proposaient une vision d'une richesse et d'une variété exceptionnelles : répétitions sclérosées, novations intéressantes, anticipations fulgurantes se côtoyant au même moment. Et parmi les mutations difficiles à saisir sans le recul du temps, celle qui allait être le glissement essentiel du XIX^e siècle : le passage d'une peinture dans laquelle le thème plus ou moins anecdotique prédomine, à une peinture où le sujet traditionnel devient secondaire et s'efface pour laisser place aux recherches exclusivement plastiques.

(43) André BEAUNIER, *Souvenirs d'un peintre*, Paris, 1906, page 30. Les aquarelles de Paul Huet se trouvent partiellement dans la collection familiale.

L'APPROFONDISSEMENT PICTURAL

Principalement après 1860, beaucoup de peintres, en Bretagne comme ailleurs, se dégagent de la nécessité de raconter une « histoire » et plusieurs se libèrent de l'asservissement que constitue la nécessité de décrire littéralement une réalité que la lumière transforme continuellement. L'approfondissement pictural qui en résulte est essentiellement le fait des paysagistes qui arrivent avec plus d'aisance à oublier les réminiscences littéraires, à ignorer la réputation de la province et les idées toutes faites qui encombrant le peintre des hommes.

Comparons, par exemple, les deux amis du centre pictural de Douarnenez, Jules Breton et Emmanuel Lansyer ; autant le premier alourdit ses sujets, dès qu'il les approfondit, d'évocations antiquisantes, de confrontations avec des normes esthétiques connues, d'allusions narratives (qu'il développe par ailleurs dans ses poèmes), « la Veuve bretonne » ou « la Mouette blessée », deux toiles aujourd'hui dans des collections américaines, en sont de bons exemples, autant le second, en dépit d'une culture littéraire certaine, arrive rapidement, plus lentement il est vrai dans ses toiles de Salon, à préserver la fraîcheur initiale de la vision.

Cet approfondissement pictural est aussi le fait, pour la plupart, de ceux qui séjournent longuement, qui reviennent chaque année ou qui habitent de façon continue la péninsule ; mais il est évident que cette condition n'est ni nécessaire, ni suffisante.

Certains paysagistes, sans hardiesse excessive d'interprétation, se situant à une modeste échelle certes, mais dans la tradition française du paysage de Poussin à Cézanne, cherchent à dégager dans le paysage choisi les lignes de force et les caractéristiques fondamentales. Emmanuel Lansyer, se souvenant de sa formation d'architecte, aime à dresser en grandes masses les volumes simplifiés des rochers fabuleux d'Ouessant ou les pans géométrisés de la grotte du Ris à Douarnenez. D'une façon plus constante, Alexandre Segé choisit délibérément d'amples paysages dégagés dont il construit, enchaîne, superpose les plans en des compositions rigoureuses et solides comme « les Pins de Plédéliac » de 1873 (44). Un tel peintre reste indifférent aux recherches impressionnistes,

(44) Huile sur toile, 1,340-2,020, Musée des Beaux-Arts de Rennes.

la lumière ne l'intéresse que pour suggérer l'espace, échelonner ses plans et caractériser ses reliefs.

Les recherches plastiques entreprises en Bretagne vont le plus souvent, cependant, dans le sens général qui pousse les artistes à la gageure impossible : capter la lumière dans ses aspects divers et insaisissables ; l'énumération serait longue et contentons-nous d'exemples. C'est Lansyer qui cherche, le long des plages de Douarnenez ou dans la baie du Mont Saint-Michel, à peindre les miroitements de l'estran humide que la mer vient d'abandonner, réduisant son paysage aux deux plans élémentaires de la grève et du ciel séparés par une horizontale pour mieux dominer les effets lumineux et les reflets. C'est encore Lansyer qui ose après 1868, selon sa propre affirmation et après « les avoir observés de longues heures », peindre la mer déferlante, ses rouleaux impressionnants, ses clapotis ou son agitation écumeuse, notant au revers de ses toiles l'heure et la date de son travail (45).

C'est Eugène Boudin qui, accordant au ciel les deux tiers ou les trois quarts de la surface de sa toile, consacre à l'étude de la luminosité des côtes bretonnes l'essentiel de sa recherche. A Camaret, à Plougastel, à Brest ou à Portrieux, les profils côtiers changent, les navires animent plus ou moins densément le paysage, mais la surface de l'eau, le couvert nuageux et cette circulation atmosphérique continuellement sensible constituent la préoccupation permanente ; « Camaret, l'avant-port », conservé au Musée des Beaux-Arts de Lille, montre une des réussites les plus brillantes de Boudin en ce domaine (46).

Le Nantais Charles Leroux est moins connu ; ami de Théodore Rousséau et de Daubigny, Charles Leroux est l'homme d'une région ; de 1848 à sa mort en 1895, il « s'est taillé un petit royaume artistique qui commence aux rives de l'Erdre et finit à l'embouchure de la Loire » ; il en aime le fleuve lent et majestueux, il en traduit les ciels immenses et la platitude, les eaux qui les reflètent, changeant de couleur à chaque nuage qui passe, les brumes envahissantes ou encore les zones indécises où la terre et l'eau le disputent à l'herbe. La connaissance intime de la région

(45) La plupart des études d'Emmanuel Lansyer sont conservées en son musée de Loches.

(46) Huile sur toile, 0,800-1,100, 1873.

qu'il peint donne aux grands paysages de Charles Leroux, comme ceux que conserve le Musée des Beaux-Arts de Nantes, une place originale, près des exemples hollandais anciens et des toiles contemporaines de Charles Daubigny. Dans ses études pour lui-même, il note sur le vif, en quelques coups de pinceaux limpides, couvrant à peine le bois du support, l'utilisant même, tel soleil couchant, tel lever de brume ou « Effet de lumière sur un groupe d'arbres » (47).

C'est la peinture d'instant météorologiques qui suppose l'acuité de l'observation et une extraordinaire maîtrise des moyens d'expression, et qui finit par entraîner inmanquablement le peintre vers les hardiesses formelles, les raccourcis du langage plastique, les accords inhabituels, l'empâtement brutal. Restée totalement inconnue, Caroline Espinet simplifie les formes à l'extrême, les suggère par des taches de couleur épaisses souvent étalées sommairement ; elle cherche les tons rabattus et les mélanges complexes des états brumeux de l'atmosphère ou des crépuscules marins ; elle travaille sa matière picturale en larges coups de brosse, au couteau, cherchant à traduire ainsi le brillant d'un chemin mouillé ou l'ennoisement des formes végétales sous une pluie fine et indécise : « la Charrette sur une route » révèle des recherches un peu plus tardives que celles des impressionnistes qu'elle ne connaissait pas et des procédés plastiques qui ne sont pas sans rappeler ceux qu'utilisait Ravier (48). Les œuvres qu'elle présentait au Salon étaient plus sages et moins passionnantes.

Ces œuvres, faites dans la péninsule, illustrent les grandes directions de l'art du paysage des années 1850 aux années 1880 ; c'est, en dépit des hardiesses formelles, la voie du réalisme qui, prenant pour sujet bientôt exclusif le phénomène lumineux, va toujours plus loin dans la conquête des réalités atmosphériques, au détriment de la texture matérielle des objets. Pas d'impressionnistes en Bretagne au moment des recherches les plus novatrices ; seul parmi les exposants de la première manifestation chez Nadar, Eugène Boudin fréquente assidûment l'Ouest et, en 1874, il présentait aux côtés de ses amis impressionnistes trois paysages de Portrieux et Camaret, tandis qu'il proposait deux vues de Portrieux au Salon officiel.

(47) Huile sur bois, 0,275-0,395, Collection familiale.

(48) Huile sur toile, 0,290-0,485, Collection familiale.

L'approfondissement pictural se fait donc un peu en marge de l'avant-garde, au moins jusqu'en 1885 ; mais la réputation de la Bretagne s'élargit : par les toiles connues, exposées, vendues, par le jeu des relations d'atelier, l'appel d'un ami ou le renom d'une auberge accueillante, elle est donnée comme un excellent terrain d'étude ; sa luminosité, ses ciels changeants, l'éclat de ses couleurs appellent les peintres. Mais parmi les premiers facteurs d'attrait, le pittoresque des costumes et l'archaïsme des mœurs continuent à jouer, les Américains qui accourent à Pont-Aven dès 1866 n'y sont pas insensibles.

LA BRETAGNE ET L'AVANT-GARDE

Cette réputation fait sans doute que la peinture en Bretagne en arrive au temps des grandes hardiesses ; la péninsule séduit les plus novateurs dans les années 1880 et là notre exposé revient à l'histoire de l'art connue, répertoriée, puisque Bretagne et avant-garde se rencontrent en un bref mais éclatant moment, encore que le rapprochement chronologique n'ait jamais été clairement souligné et que le rôle de l'inspiration bretonne n'ait été que partiellement vu. Entre 1885 et 1888, Signac, Monet, Renoir, Emile Bernard et Gauguin viennent y travailler ; ils ne se concertent pas ; seuls Emile Bernard et Gauguin se rencontreront et l'on sait l'histoire de l'Ecole de Pont-Aven.

*

**

C'est au moment de la crise ressentie peu ou prou par tous les impressionnistes, vers 1885-86, que Monet et Renoir choisissent la péninsule, à la recherche de paysages inaccoutumés qui leur permettront de sortir de cette impasse technique dans laquelle ils se trouvent ; la Méditerranée, également, leur apportera les diversions bénéfiques par rapport aux côtes de la Manche ou aux thèmes de la région parisienne.

Pour Renoir, en 1886, le séjour de Saint-Briac n'apporte sans doute pas plus que les autres dépaysements, mais il y termine une lettre à Durand-Ruel par ces mots : « Je suis sûr maintenant de pouvoir produire sûrement et mieux que par le passé » (49),

(49) *Archives de l'impressionnisme*, I, pages 135..., page 318.

et les recherches faites à Saint-Briac, si elles n'aboutissent pas à une œuvre capitale, sont cependant contemporaines de la longue élaboration des « Grandes Baigneuses » (commencée en 1884, achevée au printemps 1887) ; « la Bergère, la vache et la brebis », toile faite à Saint-Briac, dont on peut suivre la gestation du dessin à l'esquisse et à la peinture définitive, révèle la recherche d'une synthèse difficile entre la touche impressionniste et les préoccupations nouvelles, « ingresques », de la ligne.

Renoir avait écrit à Monet, de Saint-Briac, « pour lui signaler des choses superbes pour lui » (49), mais Monet avait déjà choisi Belle-Ile dans l'intention clairement avouée de confronter la technique impressionniste à une nature différente, grandiose et austère. « Je suis enthousiasmé par ce pays sinistre et justement parce qu'il me sort de ce que j'ai l'habitude de faire », écrit-il à Durand-Ruel (49), et ce sont les fameuses séries de Belle-Ile et surtout ce combat étonnant du peintre contre la tempête déchaînée, les toiles célèbres du Musée du Jeu de Paume et du Musée d'Alger où Monet montre les remarquables possibilités d'adaptation de la spontanéité impressionniste au moment où le néo-impressionnisme se forme.

**

Renoir, Signac, Emile Bernard ont travaillé à Saint-Briac en 1885 et 1886 sans se rencontrer. Le néo-impressionnisme n'y est pas né (son créateur, Seurat, n'est venu à Brest que pour son service militaire !) ; mais Signac, qui a rencontré Seurat en juin 1884, y confronte, lors de l'été particulièrement fécond de 1885, les idées nouvelles sur les rapports de la touche et de la couleur pure, sur l'organisation du tableau, avec les côtes morcelées et animées d'une coloration estivale très forte. Les œuvres que Signac fait à Saint-Briac, en 1885, montrent de façon exemplaire la mutation de l'impressionnisme au néo-impressionnisme, dans la structuration croissante des formes, des plans et des zones d'ombre, dans la tendance à l'uniformisation des touches composant un même plan, dans l'éclat recherché des couleurs contrastées.

En 1888 à Portrieux, en 1891 à Concarneau, la technique néo-impressionniste totalement maîtrisée, Signac fait des toiles plus savamment orchestrées, plus froidement parfaites, mais quand il montre à la huitième exposition impressionniste sept paysages de Saint-Briac, un critique souligne l'exceptionnel flamboiement

des couleurs : « Des vagues vertes se foncent, bleues, mousseuses à l'entour des rocs, la lumière féroce se propage... ».

Monet et Signac, comme avant eux Gustave Flaubert et Eugène Boudin, ont vu un pays très vivement coloré, rompant de façon catégorique avec la province endeuillée des premiers visiteurs ; ils en proposent, non plus une imitation, mais un équivalent plastique.

**

Lors de son périple armoricain en 1886, Emile Bernard séjournant à Cancale, puis à Saint-Briac quelques mois, avant d'atteindre le Finistère, cherche également sa voie à partir d'une approche plus ou moins néo-impressionniste, le dessin, comme ce « Champ à Saint-Briac » daté du 7 juillet 1886, organisant les traits répétés, courts et parallèles en grands ensembles, les peintures, comme ce portrait de femme fait à Pont-Aven, uniformisant la touche encore divisée à l'intérieur de masses compactes et plates. Dans d'autres dessins plus elliptiques, celui d'une femme annoté « Saint-Briac 86 », celui du château de Rustéphan également daté de 1886, il résume sommairement les contours d'un trait épais, dans un évident besoin de synthétiser la forme par la ligne (50).

De juin à novembre 1886, Gauguin est à Pont-Aven, encore proche de Pissarro au point de vue de la technique, il cherche dans la même direction simplificatrice, pense à Cézanne et aux Japonais, réfléchit à ce qu'écrivait Delacroix sur le langage propre aux lignes et aux couleurs, et rêve aux moyens d'une « traduction de la pensée par tout autre chose qu'une littérature » (51). Les œuvres datées 1886, comme « les Paysannes bretonnes » de Munich, ne vont pas si loin, pas plus que n'est fructueuse la rencontre à l'auberge Gloanec de Bernard et de Gauguin.

Mais en 1888, à nouveau à Pont-Aven, les deux artistes, dans l'émulation des discussions, peindront les œuvres décisives : « les Bretonnes dans la prairie verte » de Bernard et « la Vision après le sermon » de Gauguin. La peinture rompt alors définiti-

(50) « Champ à Saint-Briac », crayon sur papier, 0,195-0,300, Paris, Collection particulière. « Femme bretonne », huile sur toile, 0,520-0,450, Pont-Aven, 1886, Collection particulière.

(51) Lettre à Schuffenecker datée du 14 janvier 1885.