

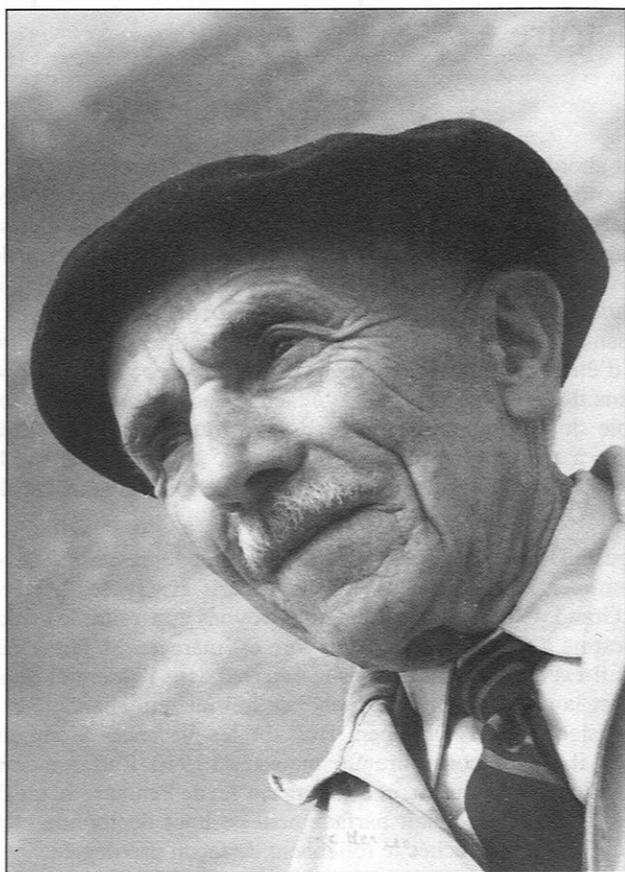
Auguste Dupouy et les peintres de la Bretagne : de la difficulté de passer de la critique à l'histoire

Pour aborder la carrière et l'œuvre d'Auguste Dupouy (1872-1967), le fonds déposé par ses enfants aux Archives départementales du Finistère est primordial¹. Il rassemble la plupart des articles publiés dans divers revues et journaux. Mais malgré son importance, ce fonds est incomplet. Je n'y ai pas trouvé les articles publiés dans la presse parisienne, en particulier dans *L'Illustration*, *Le Monde illustré*, *L'Art et les artistes*, *Le Figaro*..., ni ceux publiés dans *La Dépêche de Brest*. Aussi cette réflexion n'a d'autre ambition que d'être une première approche d'un sujet très vaste, à approfondir. Néanmoins il ne semble pas que cette lacune dans le *corpus* des écrits soit susceptible de déformer l'esprit de l'œuvre du critique, car A. Dupouy revendique à maintes reprises sa bretonnité, ses sujets de prédilection comme ses jugements ne changent pas, quel que soit l'organe dans lequel il écrit.

Auguste Dupouy, agrégé, a été professeur de lettres, successivement à Tulle, Quimper, Angers, Reims, Rouen, à Paris aux lycées Michelet puis Louis le Grand. C'est à Angers que nous voyons apparaître le critique, dès 1905. Il est né à Concarneau, où son père est mareyeur, a fait ses études à Brest, où il est condisciple de Désiré-Lucas, passe l'essentiel de sa vie à Paris. C'est la deuxième guerre mondiale qui lui fera abandonner la résidence parisienne pour Quimper. Très tôt les vacances l'ont attaché à Penmarc'h, il s'y fait construire une maison en 1910. Plus que de Concarneau, c'est du pays bigouden, et de la presqu'île de Penmarc'h, qu'il se sent originaire. Il aime et connaît parfaitement ce bout du monde et tous les peintres qui s'y sont attachés le retiennent de façon privilégiée.

¹ Je remercie MM. Paul et Lucien Dupouy, ses fils, qui m'ont autorisée à consulter ce fonds d'archives, et Daniel Collet qui m'y a guidée. Je remercie tout particulièrement M. Lucien Dupouy pour son chaleureux accueil et toutes les précisions qu'il m'a données.

Avant d'aborder l'œuvre, retenons quelques lignes du beau portrait que fait de lui son ami Jean-Julien Lemordant : «Ce Breton de constitution nerveuse, d'esprit fin, d'intelligence vive, passionnée, révélait immédiatement, emporté par sa fougue et sans le vouloir, l'étendue de sa culture et la variété de ses dons. Une aisance peu commune dans le maniement des idées, un esprit critique toujours en alerte et une prédilection marquée pour les joutes intellectuelles, le tout agrémenté d'une désinvolture charmante propre à la jeunesse voire, si la discussion s'échauffait, d'une certaine impertinence délicatement dosée envers le contradicteur récalcitrant»².



Photographie d'Auguste Dupouy, collection familiale.

² *Les Cahiers de l'Iroise*, 15^e année, n° 1, janvier-mars 1968.

Les centres d'intérêt d'Auguste Dupouy, objets de ses écrits, sont innombrables. Il est poète et romancier (premier roman en 1920, *L'Affligé*), volontiers historien de la littérature (*Rome et les lettres latines* en 1924, couronné par l'Académie française), il a préfacé pour la Bibliothèque Larousse maints textes de grands écrivains. Marin (il avait un bateau à Saint-Guérolé), il s'intéresse à tout ce qui touche à la mer (quelques titres : *Mangez du maquereau*, *Une sardine n'est pas un pilchard*, *La mer la dune et le cinéma*, *Marine et enseignement*, *Brest port de commerce*, *Pêcheurs bretons*, *Les langoustiers*, *Vers l'industrialisation de la pêche bretonne*, etc...). Journaliste, ses articles concernant la Bretagne (la majorité) couvrent histoire, littérature, économie et tourisme (quelques titres : *L'évangile des calvaires bretons*, *La résurrection de l'abbaye de Landévennec*, *La protection des sites dans le Finistère*, *Rencontres avec Saint-Pol-Roux*, *Hommage à Brizeux*, *Renan et l'Italie*, etc...). Peu d'articles politiquement orientés (*Les rapports de Nantes et de son département avec les autres départements bretons* ; *Celtisme*, *Brezonek et latinité*), sinon un article clairement hostile aux thèses de *Breiz Atao* : *Terroristes et humoristes*. Il est l'un de ces intellectuels bretons imprégnés de culture latine qui aiment «d'un même amour la Bretagne et la France». Il parle très peu le breton et est fort éloigné des revendications nationalistes.

Cet échantillonnage donne une idée de la diversité des préoccupations d'Auguste Dupouy (mais pas du nombre impressionnant de ses articles).

C'est dire que les écrits concernant les peintres ne constituent pas la part numériquement la plus importante de l'œuvre. Ils sont néanmoins nombreux, variés et ils s'échelonnent sur toute la carrière. Ils permettent d'apercevoir les choix esthétiques et les réactions d'un Breton cultivé, très attaché à sa province mais vivant à Paris, face aux bouleversements de l'art au XX^e siècle, mais surtout face à la floraison picturale en Bretagne.

Le critique d'art

Comptes rendus de Salons, d'expositions personnelles, longs articles ou brèves remarques, illustrés ou non, jalonnent toute la carrière, jusqu'à la fin des années 1950. Le premier article que j'ai retrouvé est publié dans la *Revue de l'Anjou*. C'est le compte rendu en 1905 de l'«Exposition de peinture et de sculpture» à Angers. En 1907, il récidive avec «Une visite à l'exposition des Amis des arts d'Angers»³. Le critique d'art fait alors ses débuts, en province, non sans souligner les mérites d'une vaillante société qui main-

³ *Revue de l'Anjou*, 54^e année, janvier-février 1905, p. 73-79 et 56^e année, janvier-février 1907, p. 5-12.

tient à Angers une vie artistique et se réjouir d'une décentralisation bénéfique (même s'il regrette que le jury ait accepté d'exposer «quelque hideur bleue et rose» et d'avoir donné les honneurs des cimaises à des œuvres qui eussent mérité plus d'ombre). Son objectif est de rechercher «les trésors cachés», et il s'excuse des oublis qu'il aurait pu faire dans une promenade trop rapide. Déjà, même s'il ne l'annonce pas, il relève les tableaux de sujet breton, intitulés ou non, des paysannes concarnoises d'Alberto Pinto, ou de Léon Couturier un «tableau de vagues que je soupçonne dans leur tumulte de déferler sur quelque roche de Penmarc'h». Loin de lui l'idée de déprécier les talents régionaux : «Celui qui signe ces pages est un régionaliste convaincu et qui a déjà, à ce titre, quelque peu bataillé». En 1907, ces choix bretons sont plus diserts, à propos d'un *Avant-port d'Audierne* de Fernand Le Gout-Gérard, «ce spécialiste des marines bretonnes», sur le *Renouvellement des vœux* d'Alberto Pinto, ou les *Cancalaises* d'Axilette.

Auguste Dupouy restera occasionnellement fidèle à ces Salons locaux, symptômes d'une activité culturelle provinciale dont il se réjouit. En 1924, c'est pour *la Bretagne touristique* qu'il écrit le compte rendu de «L'exposition des Beaux Arts de Concarneau» présidée par Henri Guinier⁴. Il rêve d'y voir se perpétuer, «ce qui n'a pu se faire à Paris [...] un Salon de peinture bretonne», en notant un niveau qui dépasse celui de l'habituelle petite exposition accompagnant la Fête des filets bleus (à peine si dans les vœux conclusifs, la souhaite-t-il «plus complète et plus rigoureuse»). Il connaît beaucoup de peintres à Concarneau et s'attardent sur plusieurs disparus mis à l'honneur, Théophile Deyrolle, Émile Hirschfeld, Achille Granchi-Taylor, sur lesquels il a déjà écrit, Fernand Cormon et Maxime Maufra. Quelques lignes de caractérisation sur chaque exposant, la description d'une œuvre précise, le compte rendu est vivant.

En 1936, ce n'est plus comme critique, mais comme préfacier du catalogue qu'il écrit pour le «Salon des peintres de la Bretagne» à Quimper, puis, en 1939, pour la cinquième édition, «Quimper, ville d'art, Cornouaille, pays d'artiste». Ces textes sont brefs et ont perdu tout caractère critique.

En 1923 et 1924, à la demande d'Octave-Louis Aubert, il fait les comptes rendus des Salons parisiens pour *La Bretagne touristique*, le premier est bref et sans illustrations. Les autres, «La Bretagne aux Salons de 1924», «La Bretagne au Salon d'Automne», sont abondamment illustrés (mais il n'est pas maître de l'illustration, rassemblée par le directeur de la revue et toutes les œuvres reproduites ne sont pas commentées)⁵. C'est pour

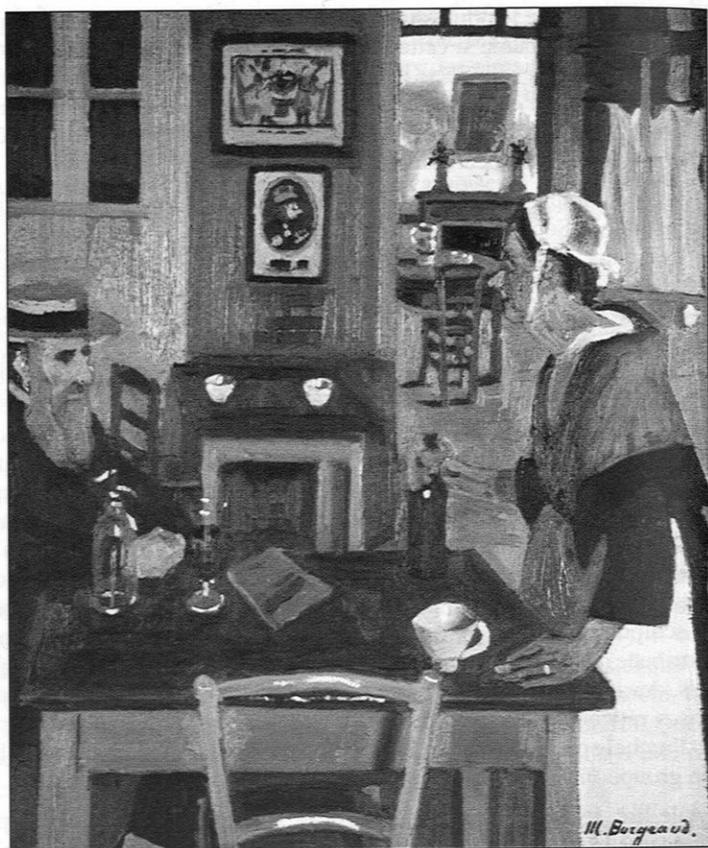
⁴ *La Bretagne touristique*, septembre 1924, p. 209-210.

⁵ «La Bretagne aux Salons de 1923», *La Bretagne touristique*, juin 1923, p. 145-146 ; «La Bretagne aux Salons de 1924», *La Bretagne touristique*, juin 1924, p. 129-139 ; «La Bretagne au Salon d'automne», *La Bretagne touristique*, décembre 1924, p. 265-267.

lui l'occasion de faire le point sur la place que tient la Bretagne dans la production artistique, (même si cette année-là, dit-il, quelques artistes bretons sont infidèles à leur province et si d'autres n'y exposent pas, comme Mathurin Méheut) et de regretter la disparition de l'exposition bretonne à Paris, «Aux peintres d'Armor» que Jeanne-Marie Barbey organisait, même si celle-ci n'attirait que peu d'artistes.

Dans ce compte rendu, il a raison de mêler le Salon des artistes français et celui de la Société nationale des Beaux Arts, qui ne se distinguent que par leurs locaux. Il épingle quinze tableaux de figures dont il loue la qualité humaine du réalisme. Il est moins disert sur les paysages «animés» sauf sur un *Dimanche* de Henri Dabadie, où deux femmes «promènent leurs espoirs ou leurs souvenirs dans un site plein de spiritualité et de calme lumière». Il relève une quinzaine de paysages, souligne les marines remarquables d'Auguste Matisse, «par l'exact établissement des plans, la sûreté et la robustesse du dessin», fait quelques réserves sur les six toiles de Legout-Gérard : «Qu'est-ce qui leur manque pourtant ou qu'est-ce qu'elles ont de trop, pour qu'on n'en soit pas pleinement satisfait ? On leur voudrait un peu plus de transparence ? Ou plus de nouveauté ? Ou plus de personnalité avec moins de dextérité peut-être ?» ; de telles remarques sont fort pertinentes par rapport à ce qu'on connaît aujourd'hui de l'œuvre répétitive de Legout-Gérard. Il termine par la sculpture en rappelant qu'il «n'est plus contesté que la sculpture bretonne est une des révélations de ce temps». La médaille d'or attribuée à *Un jour de pardon* d'Armel Beaufiles confirme ses choix personnels, devant ce mélange de grâce et de caractère, mais à propos de Louis Nicot ses réticences pointent devant «le souci de modernité et par conséquent d'archaïsme» à la suite de Bourdelle : sécheresse et maigreurs voulues de son groupe *Frère et sœur*, cheveux vermicellés ou traités par masse.

À le lire, le Salon d'automne ne serait guère plus hardi dans ses propositions que les deux Salons traditionalistes. Il souligne que les deux toiles proposées par Émile Dezaunay qui «auraient paru d'avant-garde il y a un quart de siècle [...] sont aujourd'hui bien sages», et remarque leur parenté avec Sisley : «Même frottis, même façon de promener le pinceau sur la toile comme un crayon ou comme un fusain, même sensibilité aux nuances [...] même analyse aigüe, voluptueuse et même souffrante de la couleur». Il aborde avec semblable justesse la peinture de Marius Borgeaud : «un amant de la lumière, non pas tressaillante et papillotante à la façon impressionniste, mais reposée, étalée, et pour ainsi dire faisant la sieste. Un amant aussi du contre-jour et des claires pénombres, mais peut-on aimer l'un sans l'autre ? Il est le peintre des calmes intérieurs où le soleil d'été tend ses nappes sur les cloisons ou les meubles. On en ressent à regarder ses toiles, la sonorité. Il n'a pas fixé avec moins de bonheur la tranquillité paysanne». Dans la partie sculpture, son admiration pour René Quillivic l'empêche d'avoir la moindre réticence devant sa *Dahut fille du roi Gradlon*, pourtant totalement atypique dans l'œuvre du sculpteur des monuments aux morts.



Marius Borgeaud, *Le bistrot*
 huile sur toile, 61-50 cm, Vannes, musée de la Cohue.
 (Photo musée de Vannes).

«La fille du roi Gradlon nue a cependant gardé sa coiffe, une coiffe du Cap, et exécute les yeux baissés une danse à peine lascive avec une sensualité recueillie, un lyrisme fervent, dans une attitude que les statuaires hindous donnent fréquemment à Civa, le dieu de la fécondité et de la destruction. Ces yeux baissés, cette coiffe qui a, je crois, provoqué quelques fines blagues, sont en contraste avec ce nu hardi d'une vérité que doit sentir tout Breton. L'observation et la fantaisie se combinent dans ce bronze unique à doses égales et la fantaisie est à base d'observation. La race même apparaît avec évidence dans cette beauté courtaude. Et quelle vigueur, quelle justesse de modelé ! Je ne connais rien de ce grand artiste qui atteste mieux sa virtuosité, sa science et sa pénétration».



René Quillivic, *Dahut, la fille du roi Gradlon*
bronze, 1922, 115-33 cm, collection particulière.
(Photo Musée de la Faïence, Quimper).

Pour ces comptes rendus de Salons collectifs, Auguste Dupouy sait varier ses présentations, organisant son exposé tantôt en suivant l'accrochage, tantôt en regroupant thèmes et techniques, ou encore en suivant l'origine des artistes (Bretons, Français, étrangers).

Les articles concernant l'exposition particulière d'un artiste sont beaucoup plus nombreux. Le premier est sans doute celui qu'il consacre à «un aquafortiste angevin, Georges Gobo»⁶. L'artiste venait d'exposer pour la première fois au Salon de la Société nationale et exposait à Angers (mais on peut soupçonner A. Dupouy de s'y attarder parce que Gobo a «pris un bain salubre de réalisme»... à Penmarc'h). Après un bref rappel de sa carrière, le critique aborde la technique et montre qu'il est allé dans l'atelier où il a vu «les plaques d'acier ou de cuivre, la cuvette aux acides, les burins», et la presse. Il l'encourage à poursuivre dans l'eau-forte colorisée «aujourd'hui fort en vogue», mais seulement parce qu'il est aussi peintre.



Georges Gobo, *La Charrette de goémon*
eau-forte, 31-39,5 cm,
Vannes, musée de la Cohue.
(Photo musée de Vannes).

⁶ *Revue de l'Anjou*, 57^e année, mai 1908, p. 407-411.

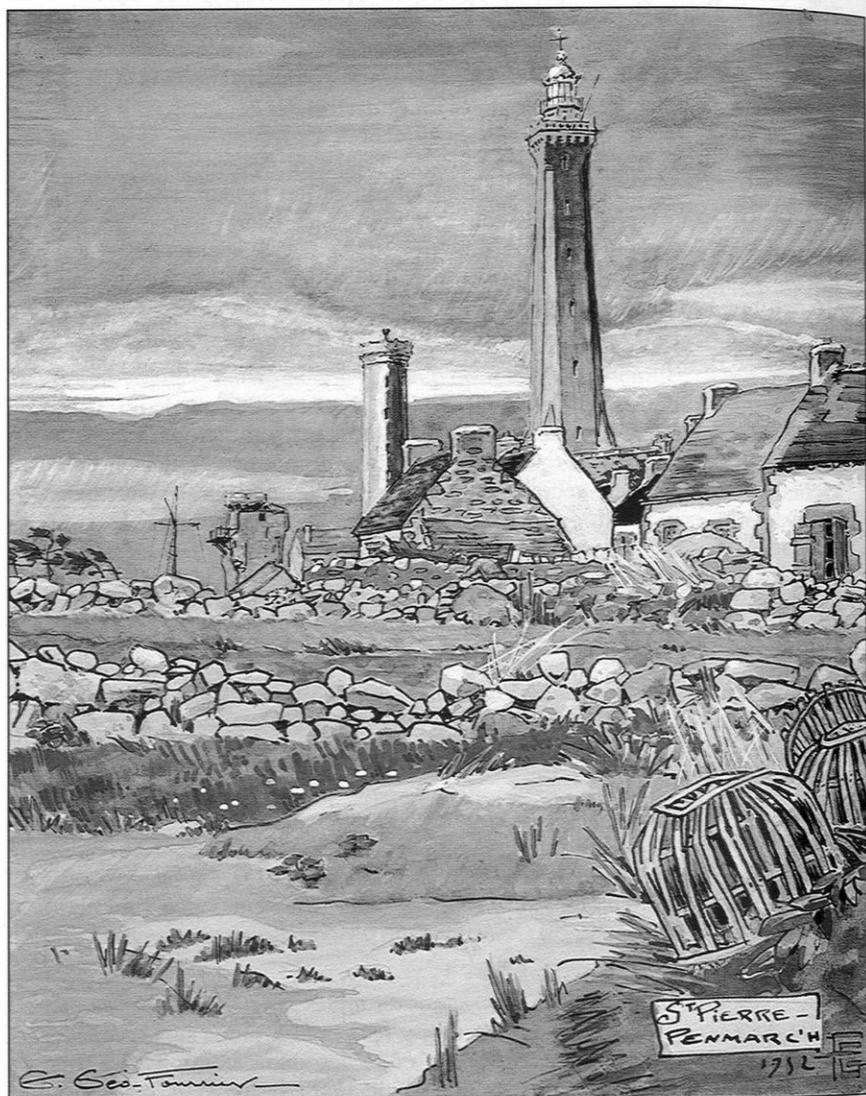
Dans *La Bretagne touristique*, de brèves mentions sur Sidney Lough Thompson, Pierre Bertrand, André Dauchez (illustrateur de *La mer dans les bois* d'André Chevrillon) ne dépassent guère l'information d'actualité.

Les articles publiés dans *La Dépêche de Brest* manquent dans le fonds déposé aux Archives départementales du Finistère. Par contre il avait gardé tous ses articles écrits dans les années 1950 pour *Le Télégramme* dont il est journaliste attitré. Il y multiplie les articles brefs (sur des sujets très variés) et à l'occasion de l'actualité de tel ou tel artiste (en rapport avec le pays bigouden). Nous avons relevé des articles concernant Eugène de Bré (16 mai 1951), Armel Beauvils (26 février 1952), Géo-Fourrier (29 octobre 1952), René Quillivic (25 septembre 1953), Jean-Julien Lemordant (16 octobre 1954), Eugène Gauguet (22 juillet 1955), Emmanuel Fougerat (13 septembre 1958), Lucien Simon (11 avril 1958), Mathurin Méheut (25 février 1958).

La plupart de ces articles tardifs traitent d'artistes connus de lui, voire amis ; ils reprennent, résument des textes antérieurs (ou bien puisent dans le registre anecdotique des souvenirs en guise de renouvellement) ; pour Méheut, c'est un article nécrologique. Rares sont les nouveaux venus dans l'univers du critique comme Eugène de Bré, un peintre belge fixé au Guilvinec, qui aime «les intérieurs fumeux et les ciels ravagés», qui rend «la platitude et la simplicité des paysages», qui est un coloriste en dépôt de «la dose de coaltar marin [qu'il met] sur presque toutes ses toiles». Le 22 avril 1958, il découvre un jeune peintre concarnois Jean Le Merdy dont il a apprécié, «quelques primevères jaune pâle», et presque avec étonnement étant donné le sujet, «des grues métalliques alignées sur un quai» et il lui trouve la vitalité d'un Méheut, mais cela est dit en une trentaine de lignes au milieu d'un long article consacré à Concarneau et ses peintres, un sujet qu'il a maintes fois traité.

Non sans se répéter, Auguste Dupouy ne manque pas de jauger un artiste au regard des autres peintres du pays bigouden qu'il connaît si bien. Ainsi Géo Fourrier exposant à la galerie Saluden en 1952, lui paraît continuer «cette bonne tradition. Hommage à sa majesté le vent. Les petites maisons ancrées dans le plat pays, l'air abondant, iodé, héroïque : rendre cela sur la toile ce n'est pas un petit mérite».

Charles Chassé est l'un des autres critiques d'art du *Télégramme*. Outre des choix esthétiques différents (j'y reviendrai), je me suis demandé si une certaine rivalité n'existait pas entre les deux hommes. Le fils d'Auguste Dupouy m'a certifié qu'une solide amitié les unissait, des cartes d'invitation le confirment. Néanmoins, Auguste Dupouy intervient souvent dans un second temps et ne manque pas alors de souligner que Charles Chassé a déjà écrit sur le sujet dans le même journal. Ainsi après le décès d'Emmanuel Fougerat, c'est C. Chassé qui a fait l'article nécrologique ; dix jours après, A. Dupouy écrit un autre article en dissertant sur ressemblance,



Géo-Fourrier, *Le phare de Saint-Pierre Penmarc'h*
 encre, gouache et aquarelle, 38-26 cm, 1952, collection particulière.
 (Photo Chapitre XI, Nevez).

laideur et expression en peinture et surtout en rappelant leurs rencontres et en racontant longuement un repas partagé avec Max Jacob... L'anecdote l'emporte parfois sur la critique.

Le grand nombre d'articles, la diversité des organes de presse dans lesquels ils paraissent, la qualité de l'écrivain, la personnalité... font qu'Auguste Dupouy est un personnage influent et sollicité. Les artistes lisent ses articles. Jeanne-Marie Barbey le félicite le 17 février 1921 d'un long article dans *La Démocratie nouvelle* : «Votre article représente un fameux travail. Vous avez cité consciencieusement des tas de noms et il est très joliment tourné»⁷.

En 1924, Pierre Bertrand apprenant qu'Auguste Dupouy prépare un livre sur les peintres de la Bretagne, se rappelle à lui : «Je pense que vous n'aurez pas oublié le peintre ami qui est actuellement à Nantes où il obtient un gros succès. À titre documentaire je vous envoie les coupures des journaux nantais»⁸. En 1933, le même a choisi pour préface d'un catalogue «quelques aimables lignes extraites d'un article que vous aviez publié sur moi» dans *La Dépêche de Brest* ; en 1950 encore, il l'informe de son exposition à Lorient et lui demande de la signaler dans les journaux finistériens⁹. En 1934, Raphaël Binet lui envoie son album *Autour des pardons* et sollicite quelques lignes dans *La Dépêche de Brest*, en s'appuyant sur l'attachement commun à la Bretagne : «Je ne vous demande là que le bien de la Bretagne que mon livre glorifie une fois de plus»¹⁰.

En août 1946, Yves Le Diberder lui demande d'intervenir en faveur de René Quillivic près du doyen du chapitre, car le sculpteur n'a pas de commande et «pendant qu'il fait de la faïence à Quimper, il y a dix statues en pierre, finies, en panne dans son atelier». Il s'agit du tombeau de Mgr Duparc, oncle du quémandeur, «grand évêque breton (qui) revient au grand sculpteur breton Quillivic» et d'argumenter : «L'évêque et le chapitre sont en train de passer la commande à un autre, le Parisien Bazin. Celui-ci a dû intriguer évidemment. Mais il faut absolument empêcher cela. Il y va tout de même de notre réputation à tous, la famille qui a tout de même son mot à dire, la Bretagne, l'art breton» (!) Yves Le Diberder, de fort mauvaise foi, oubliait que François Bazin était certes né à Paris, mais de parents bretons et qu'en 1929, il avait fait le remarquable monument de Pont-L'Abbé, *Aux Bigoudens* qui lui avait valu une médaille d'or au Salon des artistes français. On ignore si Auguste Dupouy qui appréciait beaucoup Quillivic a fait partie du comité qui s'est constitué et s'il est intervenu, mais le gisant

⁷ Arch. dép. Finistère, 175 J 66.

⁸ Arch. dép. Finistère, 175 J 40.

⁹ Arch. Dép. Finistère, 175 J 66.

¹⁰ Lettre de Raphaël Binet, 30 novembre 1934, Arch. dép. Finistère, 175 J 66.

en bronze de Mgr Duparc, daté 1947, dans la cathédrale de Quimper a bien été réalisé par F. Bazin. Le même Le Diberder sollicitera à nouveau Dupouy en 1953 pour obtenir le poste de bibliothécaire à Quimper¹¹.

Les peintres de Bretagne, 1924

La période 1922-1924 est marquée par une grande activité pour Auguste Dupouy ; ce sont des années d'intense collaboration avec *La Bretagne touristique* (entre 1922 et 1929, il y écrira seize articles, dont quatre comptes rendus de Salons et sept présentations d'artistes). Ces importantes études monographiques concernent toutes des artistes connus ; elles sont une sorte d'épanouissement du travail du critique. Ces articles sont repris exactement dans le livre qui paraît en 1924 aux éditions de *La Bretagne touristique*.

Les relations avec leur directeur, Octave-Louis Aubert, sont déterminantes dans cette activité d'Auguste Dupouy¹². On ne sait rien du début de leur relation. Est-ce A. Dupouy qui l'a sollicité pour le livre ? Peut-être car le 10 mai 1924, O.-L. Aubert lui répond : «Je trouve fort bien votre projet pour les portraits d'artistes» et d'ajouter son choix pour le titre : «Comme titre j'aimerais assez *Les peintres de la Bretagne*. Je tiens en effet essentiellement à ce que le mot de Bretagne soit répété dans chacun des titres». Il s'agit en fait du projet ambitieux d'une *Collection bretonne*, avec *Villes de Bretagne*, *Conteurs bretons*, qui aurait dû se poursuivre avec *Clochers et pardons...* O.-L. Aubert, qui lui demande parallèlement d'assurer la critique des Salons parisiens pour la revue, l'engage à écrire «un article sur Méheust (sic) de la taille de celui de Cottet», pour ainsi arriver à un volume de 160 pages. Il aimerait «pour ne pas mélanger un sculpteur avec les peintres, garder Quillivic pour une autre série et nous mettrions à sa place Louis Garin». Ce collaborateur assidu de la revue doit selon O.-L. Aubert trouver normalement sa place dans ce livre. Bien qu'un article ait été écrit par Paul Desgrées du Lou en mai 1923 dans *La Bretagne touristique*, Aubert revient plusieurs fois à la charge : le 1^{er} avril : «Garin aurait gros sur le cœur s'il n'était pas du premier volume des *Peintres bretons*. Il va aller à Paris [...] et il se propose d'aller vous voir et de plaider sa cause auprès de vous». Le 30 mai, il s'inquiète de ce que Dupouy n'ait pas vu son petit tableau *Soleil d'hiver* à la Nationale : «On voit près d'une vieille chapelle des sœurs du Saint-Esprit qui passent, c'est vibrant de couleurs, un peu rude comme tout ce qu'il fait» (Auguste Dupouy répète exactement ce jugement,

¹¹ Lettres d'Yves Le Diberder, 18 et 27 août 1946, Arch. dép. Finistère, 175 J 67.

¹² Arch. dép. Finistère, 175 J 40. Hervé Cabon, *La Bretagne touristique, revue témoin*, maîtrise, Université de Rennes 2 Haute Bretagne, 1995.

peut-être sans être retourné voir l'œuvre). Mais, probablement faute de temps, il ne composera pas le chapitre demandé pour Garin.

Le livre comporte dix chapitres, neuf artistes y sont présentés (Alfred Guillou et Théophile Deyrolle son regroupés). En fait, hormis le premier chapitre, tous les autres sont des articles déjà publiés. Seule cette introduction qui passe en revue les causes de l'attraction de la Bretagne sur les artistes, relève d'un propos généralisateur et d'un objectif d'ordre historique. Même la conclusion «Pour prendre congé» n'est que le compte rendu des derniers Salons parisiens paru quelques mois auparavant dans *La Bretagne touristique*. Au demeurant l'auteur l'avoue : «Ceci n'est qu'un recueil d'études sans doctrine, sans lien d'ensemble [...], issu du hasard des circonstances (et la circonstance était parfois la disparition d'un artiste aimé). Il ne prétend rien classer, rien exclure. Normalement il appelle une suite»¹³. On aurait cependant aimé qu'il tente un peu de justifier ses choix, voire l'ordre choisi dans cette recension de neuf artistes attachés à la Bretagne.

Sauf Mathurin Méheut, qui continue assidûment de travailler, et René Quillivic, tous les artistes présentés par Auguste Dupouy ont ou terminé ou quasi terminé leur carrière. Trois viennent de disparaître, Deyrolle, Hirschfeld et Granchy-Taylor. Alfred Guillou mourra en 1926. Charles Cottet malade ne peint plus et Jean-Julien Lemordant, aveugle depuis 1914, a d'autres activités (dont la préparation du pavillon breton pour l'exposition des arts décoratifs en 1925, dont A. Dupouy ne dit rien). En fait les choix correspondent plus à l'attachement à deux lieux aimés de l'auteur, la presqu'île de Penmarc'h et Concarneau, soit qu'ils en soient originaires (Quillivic, Guillou), soit qu'ils s'y soient fixés plus ou moins longtemps. Pour Méheut, qui est l'objet du dernier article rédigé (et demandé par O.-L. Aubert), il est curieux que Dupouy ne rappelle pas son séjour à Saint-Guérolé en 1919, dans sa propre maison (il le racontera plus tard), il se contente de reproduire une gravure localisée à Penmarc'h.

Auguste Dupouy entretient des liens d'amitié avec plusieurs d'entre eux. Il ne se fait pas faute de rappeler ses navigations avec Deyrolle, ses conversations avec Lemordant... Il n'évite pas toujours l'anecdote, mais ces relations privilégiées lui permettent par exemple un beau portrait de Lemordant : «Un peu maigre encore, mais bâti en athlète, large d'épaules, râblé, musclé, nerveux. Le visage d'une pâleur ardente, sans nul empatement pour en dissimuler la forte ossature. Seulement la barbe en pointe atténuait un peu l'énergie du menton et de la mâchoire [...]. Et puis il y avait ces beaux yeux bruns, chaleureux et lucides...». Le portrait qu'il brosse de Lucien Simon est plus psychologique : «Cet ami du grand air se déplace aussi peu que possible. Son physique sans ampleur, son visage sans couleur

¹³ Toutes les citations qui suivent sont extraites de ce livre.

sont la discrétion même. Simple en sa mise qui ne concède rien au genre artiste, simple en ses propos, qu'il lui suffit de tenir avec une aisance lucide, véhément et fin, cultivé et volontairement effacé, il est le contraire d'un primaire».

Il arrivera que son amitié l'aveugle, ainsi plus tard, en 1956¹⁴ peu après l'exposition des dessins de guerre de Lemordant à Vincennes, il écoute celui-ci lui en parler, «m'expliquer dans quelles conditions précaires il les exécuta, la technique simplifiée qu'il dut suivre, ne disposant que de papier et d'encre de Chine pour rendre au trait et par des lavis les différents aspects d'une guerre atroce»... Il ne se pose aucune question sur la date à laquelle l'artiste blessé est devenu aveugle, dès octobre 1914 (ce qui lui aurait laissé fort peu de temps pour réaliser un ensemble de quelques 300 dessins), ni sur le grand format de dessins que l'on dit faits au front¹⁵. Cependant sachons gré à Auguste Dupouy de garder une certaine froideur objective quand, le 12 mars 1922, il avait présenté Lemordant dans *La Revue française hebdomadaire* ; elle tranche au milieu des articles délirants qui encensent le grand combattant aveugle.

Pour ceux qu'il ne connaît pas personnellement, il a procédé par enquête, les archives en témoignent : lettres et témoignages des veuves, parents et amis pour approcher la carrière de Hirschfeld et de Granchi-Taylor et curieusement aussi celle de Guillou, le beau-frère de Deyrolle¹⁶. Dans sa rédaction, il est ensuite très fidèle aux données recueillies, apparemment sans les vérifier. Quand il le peut, il va dans les ateliers parisiens, de Lemordant, de Quillivic, de Granchi-Taylor ; c'est Lucien Simon qui l'emmène voir l'atelier de Charles Cottet, faute de rencontrer celui-ci. Il ne dit pas être allé voir M. Méheut à Paris, mais c'est très probable.

Auguste Dupouy admire chaque artiste étudié. Son approche varie selon la personnalité, mais à chaque fois il cherche à rappeler la formation, l'attache à la Bretagne, la thématique et la stylistique, en analysant une ou quelques œuvres parfois assez longuement.

La présentation de Charles Cottet s'appuie essentiellement sur le commentaire de deux œuvres appartenant au musée du Luxembourg, *Rayons du soir*, acheté par l'État en 1893, et le *Triptyque des adieux* qui connut un grand succès en 1898. Elles lui permettent de rappeler (évasivement) la découverte de la Bretagne, les séjours à Camaret et de définir la vision sombre du peintre, son choix «des jours gris ou crépusculaires [...], ses effets de lividité», d'une «Bretagne accablée ou douloureuse, tragique ou en instance de tragédie». Même s'il évoque la représentation de «sites plus

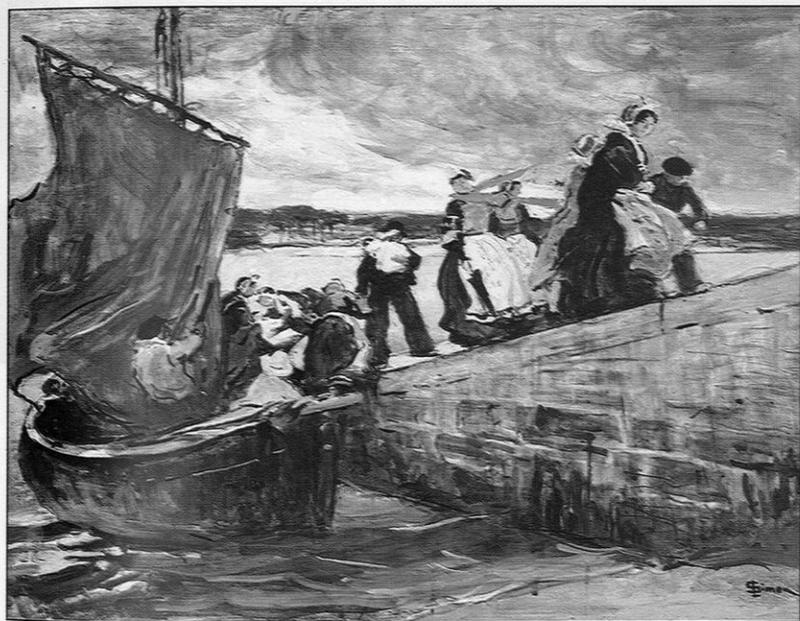
¹⁴ «Quelques heures avec Jean-Julien Lemordant», *Le Télégramme*, 6 octobre 1956.

¹⁵ *Jean-Julien Lemordant*, musée des Beaux Arts, Quimper, 1993, p. 70.

¹⁶ Arch. dép. Finistère, 175 J 40.

accueillants», sans s'y attarder, il s'interroge sur le caractère parcellaire d'une telle vision : «Est-ce là, dira-t-on, la vraie Bretagne ? Des noyés, des enterrements, des scènes de douleur et de deuil, des falaises désolées, des grèves désertes». En confrontant la vision fugitive qu'il a eue un jour d'été d'un cheval s'enlevant «en silhouette sur le ciel léger, la queue fouettée par le vent et la croupe ruisselante de soleil» avec «la bique efflanquée et blanchâtre que (Cottet) s'est plu à fixer sur un coin de lande pelée au-dessus d'une mer bitumineuse», la réponse est évidemment non, mais le critique, sans accuser le peintre de trahison, explique l'excellence de la peinture par l'accord exceptionnel entre cette Bretagne sombre et le tempérament de l'artiste : «Nous sentons que l'artiste, un peu exclusivement, est allé au fond de l'âme bretonne sans doute parce qu'il allait du même coup au fond de son âme à lui».

Lucien Simon n'est pas vraiment un ami mais il l'a rencontré plusieurs fois ; il rappelle dès l'abord combien le sujet breton ne constitue qu'une partie de l'œuvre du peintre parisien ; il souligne l'homogénéité de cet œuvre : choix de sujets où la sociabilité l'emporte, «sentiment réa-



Lucien Simon, *Le Passeur à Sainte-Marine, Finistère*
gouache sur papier marouflé sur toile, 65-81 cm, Rennes, musée des Beaux Arts.
(Photo musée des Beaux Arts, Rennes).

liste de la vie [...], un réalisme sans pessimisme et sans grossièreté, nullement dépourvu de noblesse», un réalisme qui rejette l'anecdote et l'accidental pour atteindre la généralisation. «Autre tempérament, autre Bretagne aussi» (le chapitre suit celui qui est consacré à C. Cottet). Dupouy insiste sur le sentiment d'optimisme général, mais sans développer l'étude de la palette, se contentant de souligner que «le vent et la lumière circulent librement dans ses toiles». Parmi les thèmes qu'il se complait à énumérer, il relève l'inattendu, *Les Baigneuses* du musée du Luxembourg, «trois grâces bigoudenn (qui) s'ébattent dans l'eau vivante, vêtues de leur seule jeunesse qui est plantureuse». Peut-on accuser Dupouy d'une certaine paresse ? La juxtaposition de deux peintres à la vision si différente appelait au moins un paragraphe de transition de la part de l'auteur...

Les deux chapitres suivants sont consacrés aux peintres de Concarneau. À propos de Guillou et Deyrolle, A. Dupouy ne se cache pas que leurs œuvres «ne répondent plus, sinon au goût, du moins aux formules du jour», mais il justifie son choix en arguant qu'elles «ont compté, qu'elles comptent dans l'histoire de l'art en Bretagne». Effectivement son approche se fait plus historique : leur formation, la fixation du Parisien Deyrolle à Concarneau, les invitations lancées à de nombreux artistes amis, la fréquentation du port par ceux-ci. Suit l'approche des sujets préférés «sorte de légende illustrée de la vie côtière en des scènes tantôt héroïques et tragiques [...] tantôt simplement pittoresques [...] le plus souvent aimables, sentimentales...». Le critique se sent obligé de répondre aux détracteurs d'une telle peinture et de l'image d'une «Bretagne d'opérette» qu'elle répand ; l'argument principal qu'il trouve est que la peinture de ces modèles «nullement déguisés» correspond aux goûts de ceux-ci, les Concarnois se reconnaissent dans ces œuvres, et apprécient leur style : «le petit peuple aime ce qui est propre, lisse, fondu».

Le Russe Émile Hirschfeld est l'occasion pour l'auteur d'évoquer le grand nombre d'étrangers attirés par Concarneau. Malgré une visite à l'atelier, l'article est court, brève évocation de l'évolution et enthousiasme du critique devant «la puissance de mysticité» des toiles finales. Même brièveté à propos de Granchi-Taylor pour lequel le critique se contente d'une enquête posthume auprès de Deyrolle et d'Eugène Labitte, soulignant «le réalisme sans outrance mais sans concession», pas d'analyse attentive d'œuvres pour justifier les jugements sur la «réalité sentie, comprise, approfondie [...] le goût des ensembles et un souci constant du caractère décoratif».

René Quillivic est le seul sculpteur de la sélection (mais son activité de peintre et graveur est signalée dans l'introduction). A. Dupouy se complait à évoquer l'histoire édifiante du mousse de Plouhinec devenu sculpteur. Il a visité l'atelier parisien et énumère les études qu'il y a vues, s'attardant



Alfred Guillou, *Les Sardinières à Concarneau*
huile sur toile, 148-218 cm, (vers 1896), Quimper, musée des Beaux arts.
Dépôt du Fonds national d'art contemporain.
(Photo musée des Beaux arts Quimper).

devant un nu, exceptionnel dans l'œuvre, «beauté plantureuse et barbare [...], étonnante image de sensualité au repos». Il puise dans l'ensemble de l'œuvre de Quillivic des éléments d'une thèse qui lui est chère, le dépassement du réalisme, l'élévation du portrait individuel «à la dignité d'un type» et l'incarnation dans un personnage réel de toute une population.

Auguste Dupouy aurait pu répondre au vœu de O.-L. Aubert de consacrer un volume aux sculpteurs de Bretagne (regrettons qu'il ne l'ait pas fait) car il s'intéresse aussi à Louis Nicot, à Armel Beaufiles. Il est ami de celui-ci, partageant avec lui la passion du bateau et le souci de préserver les paysages côtiers ; mais en août 1924, c'est Charles Chassé qui signe l'article qui lui est consacré dans *La Bretagne touristique*. C'est le même qui annoncera la mort d'Armel Beaufiles dans *Le Télégramme*, article bientôt suivi (le 26 février 1952) d'un autre d'Auguste Dupouy «En souvenir d'Armel Beaufiles» dans lequel il rappelle leurs relations amicales.

Le Malouin Jean-Julien Lemordant est sans doute l'artiste qu'il a le plus fréquenté (ce qui ne l'empêche pas de se tromper en affirmant qu'il est parisien comme L. Simon), «nous avons causé bien des fois sur la palud de Saint-Guérolé et à cœur ouvert, en camarades que ne sépare pas une grande différence d'âge ni de préoccupations [...]. Il m'a fait l'honneur plus d'une fois de me consulter sur ses travaux»... Il insiste donc sur l'attachement du peintre à Penmarc'h, sur le premier séjour de quatorze mois, passant plus vite sur ses autres expériences. Selon lui, l'exceptionnelle qualité des œuvres de Lemordant provient de l'accord profond entre le pays et la personnalité. Cette «harmonie pré-établie» lui a permis de comprendre et de fixer «le caractère d'un pays dans ce qu'il a d'essentiel et de permanent, de dépasser le réalisme («et délibérément il fut inexact pour être plus vrai»), dans un «talent généralisateur et simplificateur». Penmarc'h lui a apporté «la vie, le mouvement, la lumière [...], ses flamboyantes canicules», a alimenté «son goût du mouvement et davantage peut-être son goût de la couleur», autant d'éléments qu'il a su adapter à la décoration, et ce sont les réussites de l'hôtel de l'Épée à Quimper et du théâtre de Rennes.

Le dernier artiste étudié est Mathurin Méheut. A. Dupouy s'y détache des anecdotes personnelles et l'article est le plus pertinent du point de vue historique, rappelant les débuts à la revue *Art et Décoration*, les premiers livres publiés, le séjour à Roscoff, le succès de l'exposition de 1913, celle de 1922, puis le travail de l'illustrateur pour *Le gardien du feu* de Le Braz. L'information est exacte comme les caractérisations avancées : «boureau de travail», «il y a en lui de l'ouvrier d'art», décorateur «qui ne dénature pas la vision de l'observateur, il la sert». Le style est approché avec les mots adéquats : «fougue du premier jet et généreuse palpitation de la vie», «la vie quotidienne [...] représentée sans mesquine

et photographique exactitude, mais largement, dans des gestes usuels, dans ses attitudes fondamentales, dans la simplicité de ses grandes lignes»¹⁷.

Le livre est abondamment illustré. La plupart des illustrations proviennent de la revue *La Bretagne touristique*, A. Dupouy intervient auprès de O.-L. Aubert à propos de certaines, demandant de «diminuer la part de Lemordant», de changer deux œuvres de Cottet, «annonçant un envoi de Méheut lui-même...»; probablement faute de temps, ses souhaits ne sont pas toujours suivis. Dans sa lettre du 11 juin 1924, O.-L. Aubert évoque le tirage du livre : «3 000, peut-être 3 500». Il envisage «des tirages à part sur un très beau couché, volumes numérotés, quelques-uns même portant à la presse le nom du destinataire». Il aborde la rétribution de l'auteur : «Je vous ferai 500 francs pour les 1 500 premiers et 0,40 par exemplaire pour les autres». Le volume est lancé en même temps que *Les villes de Bretagne et conteurs bretons*, Aubert arguant du fait que «les Villes ont plutôt un caractère régional, les Peintres, au contraire comme les Conteurs peuvent s'adresser à une clientèle moins indigène». Le livre est imprimé chez Oberthur à Rennes. Le 6 décembre, O.-L. Aubert expédie ses exemplaires à l'auteur... De l'accueil fait au livre, Auguste Dupouy a gardé peu de traces. Un journal nantais en donne quelques extraits à la suite d'une conférence de présentation faite non par l'auteur mais par l'éditeur¹⁸. Charles Chassé lui écrit assez brièvement : «Cela fait un très joli volume» et ajoute : «Dans le prochain il faudra mettre Lederlé sur qui j'ai fait un article dans *L'Art et les artistes* en juillet. Allez voir son atelier 1 rue Cervantès quand vous aurez une minute»¹⁹.

Il semble qu'après les années 1920, les relations d'Auguste Dupouy et d'Octave-Louis Aubert se soient détériorées, peut-être pour des raisons pécuniaires ; en tous cas, la collaboration cesse.

¹⁷ Bien qu'Auguste Dupouy en face relativement peu état, leur amitié est durable. M. Méheut a illustré plusieurs livres d'Auguste Dupouy (voir D. Delouche, A. de Stoop, P. Le Tiec, *Mathurin Méheut*, Douarnenez, 2001, p. 368-369). Les deux plus importants sont *Au pays bigouden, brodeurs, brodeuses, broderies*, Pont-L'Abbé, 1947 et *Souvenirs d'un pêcheur en eau salée*, Arthaud, 1953. Il a en outre illustré «L'Homme de la palud», paru dans *La petite illustration* en février 1931 et «Y-a-t'il un art breton ?» dans *Synthèse*, juillet 1936. Outre ceux cités, A. Dupouy a écrit plusieurs articles sur M. Méheut : «La Bretagne maritime et ses peintres», *Revue de Paris*, mai-juin 1921, p. 663-672 ; «Anatole Le Braz, le Gardien du feu», *La Bretagne touristique*, juillet 1923, p. 169-170. Il écrira l'article nécrologique dans *Le Télégramme*, le 25 février 1958 et plus tard «Mathurin Méheut», *Les Cahiers de l'Iroise*, juillet-septembre 1960, p. 134-137.

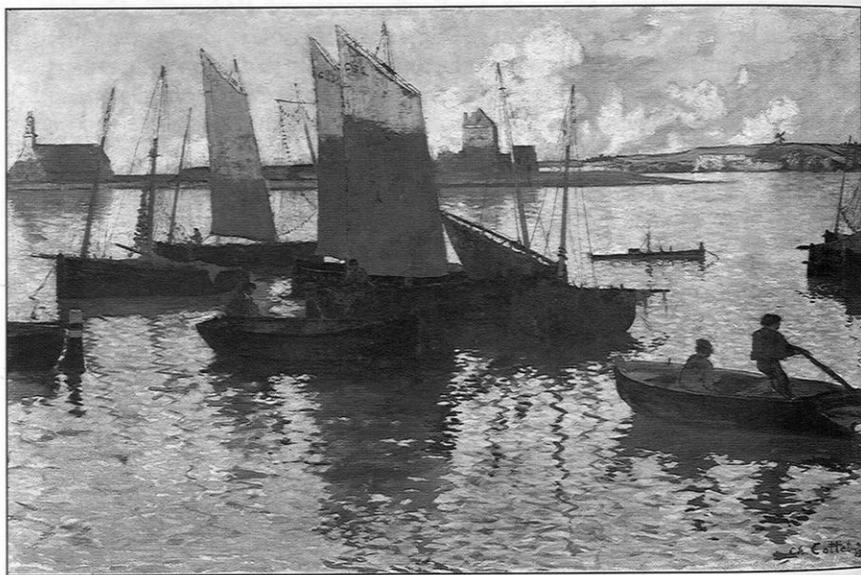
¹⁸ Arch. dép. Finistère, 175 J 40.

¹⁹ Arch. dép. Finistère, 175 J 67.

Les caractères de l'approche critique

Articles et livre confondus, puisque le livre n'est que la reprise de quelques articles importants, nous permettent d'approcher la démarche du critique devant l'œuvre et sa création.

Tout d'abord, je l'ai déjà souligné, il ne s'intéresse qu'au sujet inspiré par la Bretagne. Il est parfois obligé de signaler les autres sources des artistes qu'il étudie, mais il le fait rapidement (pour L. Simon ou Hirschfeld). Sa connaissance personnelle du pays et de ses hommes lui permet des remarques fort pertinentes sur d'éventuelles entorses faites à la réalité locale. Il note ainsi que Charles Cottet a délibérément choisi à Camaret les voiles des chaloupe sardinières alors que celles-ci étaient progressivement remplacées par les cotres langoustiers... et de s'interroger sur «l'avantage d'ordre décoratif de cette grande voile rectangulaire et plate» dont le peintre accuse la géométrie et d'avouer qu'il avait été personnellement un peu choqué par «l'arbitraire dans la rigidité de ces à-plats» dans *Les Rayons du soir*. De même dans le repas des *Adieux*, il constate que la composition ne correspond pas à l'organisation de la maison bretonne, que «le fond de la pièce



Charles Cottet, *Les rayons du soir*
 huile sur toile, 72-110 cm, 1892, Paris, musée d'Orsay.
 (Photo de la réunion des musées nationaux).



Armel Beaufils, *Un jour de pardon, Ploaré*
faïence blanche, 29 cm, Henriot, Quimper,
d'après le plâtre récompensé au Salon des artistes français en 1924.
(Photo D. Delouche).

est occupé par une baie vitrée qui fait de la mer le grand convive de ce repas d'adieu et la table s'allonge parallèlement à cette baie. Nous ne sommes pas dans une maison de pêcheurs mais dans une salle d'auberge». C'est parfois un sujet autre, l'étude du costume breton par exemple, qui l'amène à considérer avec finesse l'interprétation d'un artiste : «Quand un artiste comme Armel Beaufils s'attache à des jeux d'étoffe, c'est sans doute pour la joie des yeux, mais c'est aussi pour quelque chose de plus intérieur, de plus profond et de plus secret dans la pensée consciente ou confuse. Un costume

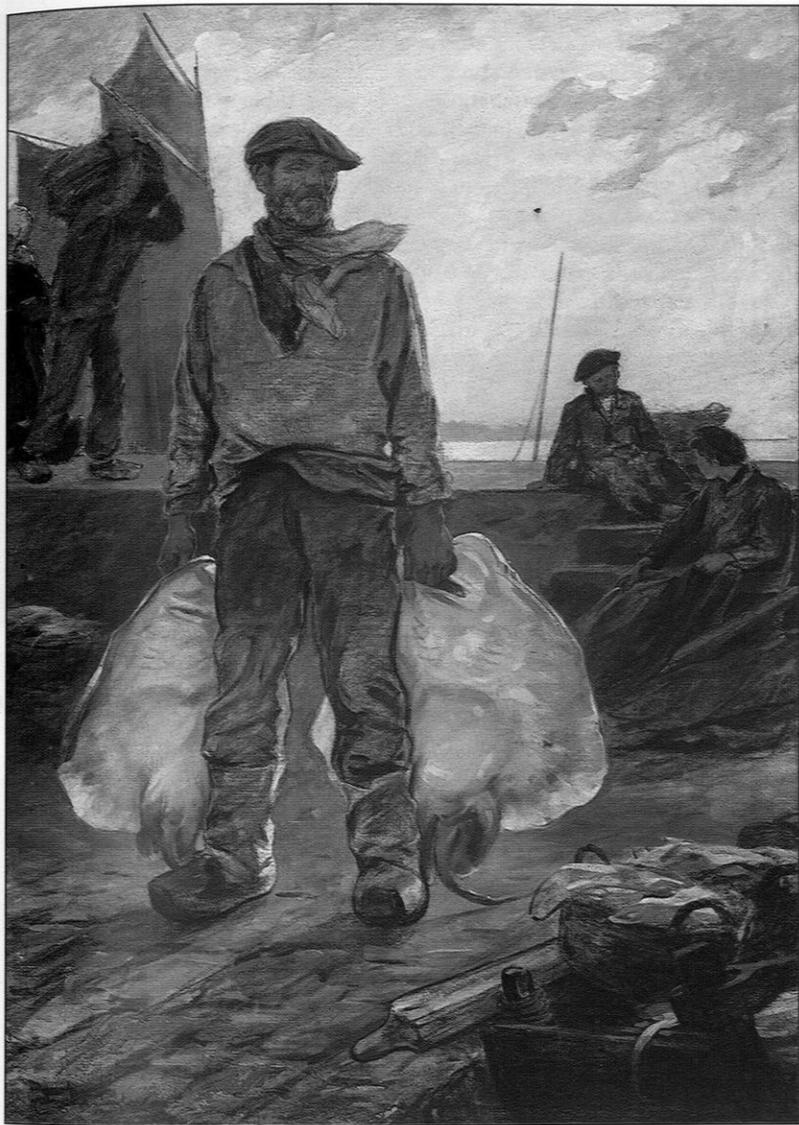
national, régional, local est un acte de discipline et de foi et on n'y renonce pas sans reniement»²⁰.

Son travail de critique s'appuie sur une sérieuse fréquentation des œuvres ; il va les voir au musée, dans les galeries, dans les ateliers ; là il feuillette les carnets et regarde les dessins. Il va voir les artistes jusque dans leur maison de vacances (André Dauchez l'attend par exemple à Loctudy dès son arrivée en août 1927, alors que le critique prépare un article pour *L'Illustration*), il peut ainsi voir les œuvres en cours d'élaboration. Parfois son commentaire s'appuie sur l'analyse développée d'une œuvre précise, *Les Rayons du soir*, *Les Adieux* et *Le vieux cheval* pour Charles Cottet, *Les baigneuses* et *Les bruleurs de goémon* de Lucien Simon, *Les joueurs de boules* pour Deyrolle..., mais souvent les allusions aux œuvres sont plus vagues. Une maîtrise de l'analyse plastique qu'il a acquise à la fréquentation des peintres apparaît çà et là ; il sait communiquer avec clarté, sans pédanterie et sans trop de longueurs.

Il est attentif à la qualité des harmonies colorées dans un tableau ou une suite : ainsi à propos des quatre frises exposées par Méheut en 1922, écrit-il : «Deux d'entre elles, *Le Chantier* et *Les Préparatifs* sont de l'orangé et du bleu soulignés de gris, les deux autres *Le Mauvais coin* et *Les Épaves* sont du gris rehaussé de bleu et d'orangé. Et nous saisissons l'équilibre obtenu par ces chassés-croisés de couleurs». Ses propres interrogations le guident pour tenter d'explicitier ses impressions ; ainsi la contradiction entre la richesse des coloris et l'importance des noirs dans les toiles de Cottet l'amène à cette remarque : «La lumière n'est pas diversifiée à la surface des choses [...], elle paraît venir d'en-dessous et communiquer aux êtres comme aux objets une sorte d'éclat intérieur».

Littéraire, Auguste Dupouy n'en aime pas moins la précision et s'intéresse aux aspects pratiques de la création. Son fils m'a confirmé qu'il dessinait et avait abordé l'aquarelle pour lui-même. La plupart de ses articles se terminent par des considérations sur la technique utilisée par l'artiste. Parfois, l'allusion est brève mais pertinente ; il rappelle ainsi pour Granchi-Taylor «les effets qu'il obtint de simples fusains teintés et comment, même en peignant à l'huile, il se plaisait à rehausser d'un minimum de couleur un frottis de noir». Il remarque que L. Simon utilisait volontiers l'aquarelle et qu'il lui reste un peu de cette technique dans sa façon d'utiliser l'huile : «Bornons-nous, pour ne pas sortir de notre compétence, à rappeler ce que le métier de l'aquarelle suppose de coup d'œil, de ménagements et de rapidité dans l'exécution. Il faut pareillement savoir à l'avance son tableau par cœur pour couvrir sa toile avec la promptitude désirable, et obtenir ces effets de légèreté, de luminosité, d'aération, de fraîcheur que favorise

²⁰ *La Bretagne touristique*, décembre 1928.



Achille Granchi-Taylor, *Le pêcheur aux deux raies*
huile sur toile, 120-70 cm, vers 1880,
Concarneau, collection municipale.
(Photo Alain Le Cloarec, ville de Concarneau).

d'autre part une couleur diluée dans l'essence ou le siccatif». Il a interrogé Méheut avec soin sur sa technique si personnelle : «Ses couleurs il les broie lui-même [...]. Il les entube après les avoir liées non pas à l'huile mais à la caséine. Le broyage avec des molettes de deux kilos est une opération fastidieuse. La caséine sent le laitage aigri, en dépit de l'antiseptique qui ne la conserve pas plus de quinze jours. Mais la couleur ainsi obtenue convient également au papier, à la toile, au bois. Elle permet de revenir au bout d'une heure sur les surfaces peintes, sans qu'on ait à craindre le retour offensif des dessous. Qualité suprême, elle est mate : ni embu, ni luisant, mais toutes les légèretés, les profondeurs et les intensités qu'on veut. Le médium étant l'eau, elle demande une technique d'aquarelliste». C'est, à n'en point douter, la fidèle reprise de ce que lui a dit Méheut lui-même, dont témoignent des notes manuscrites très serrées²¹.

Poète et romancier par ailleurs, Auguste Dupouy écrit dans une langue élégante et recherchée. Mais il ne se cache pas la difficulté de calquer des mots sur l'œuvre plastique : «Transposer le langage des broches et de l'ébauchoir en langage écrit ou parlé est l'un des jeux les plus ingrats et les plus vains que je connaisse (il faut être M. André Vauxcelles pour se figurer le contraire)»²². Que ce soit dans l'évocation des artistes, dans la présentation de leurs sujets ou dans l'approche des qualités plastiques d'un tableau, il utilise le mot juste, cherche la formule ramassée et développe l'argumentation la plus convaincante. On pourrait multiplier les exemples de cette qualité stylistique dans l'évocation d'un tableau : «fond uni, triple pas uniformément allongé» (*Les trois pêcheurs* de Lemordant), ou encore : «Cette lumière cireuse répandue sur le cadavre barbarement pomponné de *L'Enfant mort* (de Charles Cottet) accuse le lugubre de la scène»... Il sait animer une énumération thématique (chez Lucien Simon) : «Dentellières picotant et bavardant à l'abri d'un talus, parmi des pierres sèches qu'égaie la tache verte d'un tamaris, sardinières en petite coiffe d'artisane et en fichu à fleurs valsant au bras des matelots sous les quinquets d'une salle d'auberge, famille réunie autour de son chef et posant en conscience, y compris le petit chat, pour le portrait qu'on 'tire', paysannes s'attifant pour la messe près du lit défait avec une hâte de femmes retardataires [...], public de processions et public d'églises, recueilli, non point prostré, virile piété des porte-bannières et des porte-croix, piété sage, heureuse, presque joviale des fillettes que conduisent les sœurs du Saint-Esprit, public des pardons, public des courses, public des foires ou du moins des forains qui bonimentent à toucher la chapelle, le profane et le sacré faisant le meilleur ménage»...

²¹ Arch. dép. Finistère, 175 J 40.

²² «Un peintre de la mer et du ciel bretons, Maurice Herter», *La Bretagne touristique*, septembre 1926, n° 54, p. 203.



Jean-Julien Lemordant, *Les trois pêcheurs*

aquarelle et gouache, 97-130 cm, 1911, Rennes, musée des Beaux Arts.

(La toile achevée de même composition est conservée au musée des Beaux Arts de Nantes).

(Photo musée des Beaux Arts de Rennes).

Dans cette période où les propositions de l'avant-garde secouent toutes les habitudes, où fauvisme, cubisme, abstraction, surréalisme bouleversent le rapport du peintre à la nature et à la tradition, Auguste Dupouy se présente comme un fervent partisan d'une peinture figurative traditionnelle. Les partis du critique sont clairs, maintes fois répétés. Cependant son traditionalisme n'est pas l'académisme. Il apprécie que Quillivic ait refusé de «ressusciter» l'art gréco-romain. Il n'aime ni les «scènes pseudo-antiques [...] dont l'archéologie de façade dissimule insuffisamment la mièvrerie quasi britannique», ni les naïades dans des paysages crépusculaires, ces nus artificiels, «à la coquetterie de Parisienne quelconque sortant de sa baignoire»²³. Bien plus, sans qu'il y insiste, il révèle çà et là une certaine méfiance à l'égard de l'enseignement public, se réjouissant que Quillivic s'en libère : «Il ne renie pas l'enseignement officiel : il avait en

²³ «Exposition de peinture et sculpture, année 1905», *Revue de l'Anjou*, janvier-février 1905, p. 75.



Sydney Lough Thompson, *Portrait de Claire*
huile sur toile, 38-48 cm, (vers 1920) Pont-Aven, musée.
(Photo musée de Pont-Aven).

lui ce qu'il fallait pour s'en servir sans s'y tenir» et appréciant qu'il soit dès ses débuts «un observateur original aux yeux frais et à l'esprit indépendant».

C'est le réalisme qu'il apprécie, mais jamais la copie littérale du sujet observé. Les œuvres d'un artiste ne s'appliquant qu'à faire ressemblant, comme Eugène Gauguet, ne l'intéressent que pour leur aspect documentaire²⁴. Cependant un réalisme cultivant trop l'art de l'esquisse ne lui convient pas plus. À propos de Thompson, il écrit : «Chez Thompson, il y a plus d'interprétation que de stricte exactitude. Toutes les toiles de ce peintre extrêmement sensible (sensibilité picturale bien entendu) et possé-

²⁴ «À la mémoire d'Eugène Gauguet peintre quimpérois», *Le Télégramme*, 22 juillet 1955.

dant à fond son registre de couleurs, sont traitées en pochades. On aimerait lui voir davantage le goût du définitif»²⁵.

Avait-il lu la critique de Zola ? Leur conception est identique. Comme lui, il apprécie dans le réalisme, que la nature soit vue, interprétée par un tempérament. À propos de Lemordant, il écrit : «Comme tous les vrais artistes, il est le disciple de la nature. Elle lui offre ses spectacles, il lui apporte son tempérament»²⁶. À propos d'Emmanuel Fougerat, il affirme : «Il ne pensait pas déchoir en cherchant la ressemblance, persuadé sans doute qu'elle n'empêche pas l'auteur d'être personnel»²⁷. À propos de Granchi-Taylor, il précise : «La réalité telle quelle. Mais une réalité sentie, comprise, approfondie».

C'est un «réalisme sans outrance mais sans concession» qui a ses faveurs : il approuve Granchi-Taylor négligeant «la joliesse pour le caractère», mais il n'est pas contre une éventuelle accentuation caricaturale, il aime «une laideur pleine de sens» : de Fougerat par exemple, il apprécie «un Le Braz hilare qui n'est peut-être pas celui qu'on se figure à travers sa *Légende de la mort*, mais qui me le rappelle avec une admirable intensité de rendu». Néanmoins tout excès expressionniste le révolte ; lisons sa diatribe générale à la fin de son livre en 1924 contre «l'art violemment désagréable, délibérément inhumain et péniblement conventionnel [...]». Tel est le goût du jour qui passe pour exiger, sous prétexte de nus, ces étalages de femmes frigorifiées, ces poitrines débordantes et de couleur suspecte, ces croupes violâtres que la resserre a sauvées de la décomposition, ces cuisses que l'assassin devra sectionner à la hache. Du talent derrière ces horreurs ? Assurément. Et de la science, on n'en doute pas. Mais que c'est peu sympathique et peu de chez nous»²⁸.

Sa conception du réalisme est au fond très classique : il est pour le dépassement de l'image littérale, il accepte exagérations et (légères) déformations, à condition que l'œuvre souligne une expression ou un caractère, s'élève du particulier et de l'individuel au type et au général. Il aime les portraits de Désiré-Lucas parce qu'ils «fixent sur la toile sans rien figer ce qui exprime le plus durablement la personnalité d'une figure». Il résume l'art de Cottet en une phrase : «Un pays et une race à travers un tempérament». Il a connu certain modèle de Lemordant et peut affirmer : «Lemordant à travers elle voyait toute une race. Et délibérément il fut inexact, pour être plus vrai». Cet objectif, «fixer le caractère d'un pays

²⁵ «L'exposition des Beaux-Arts de Concarneau», *La Bretagne touristique*, septembre 1924, p. 210.

²⁶ «Bretagne chère aux artistes», *La Revue française hebdomadaire*, 12 mars 1922, p. 294.

²⁷ «Un surhomme rennais Emmanuel Fougerat», *Le Télégramme*, 13 septembre 1958.

²⁸ *Les peintres de Bretagne*, p. 157.

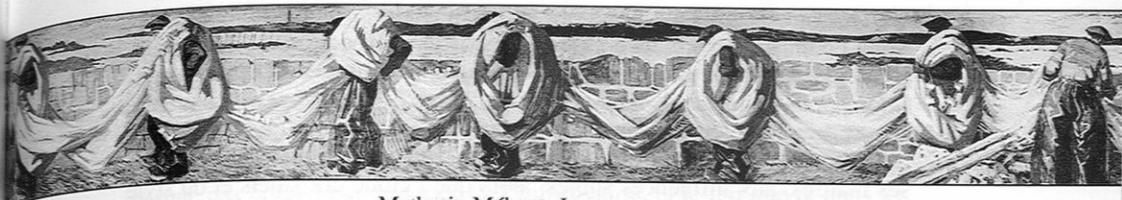
dans ce qu'il a d'essentiel et de permanent» s'applique à tous sujets : «Lemordant ne dit pas 'un' pardon mais 'le' pardon». Citons encore à propos du même : «Ce naufrage qui résume tous les naufrages», ou sa volonté d'évoquer au plafond du théâtre de Rennes, non pas une danse particulière, mais «la danse bretonne non spécifiée et reconnaissable pourtant à son mouvement».

De même il aime les portraits de Quillivic, parce qu'ils sont «hausés à la dignité de types». Et la bretonnité prise comme critère, l'amène souvent à voir le type breton, voire bigouden, voire plus local encore, à travers les propositions plastiques de certains. Selon lui, dans ses monuments aux morts, Quillivic a appris à tous les sculpteurs bretons «à incarner dans un personnage réel une population, un site». Il a commencé selon lui par le type bigouden, puis s'est «assoupli» et a su saisir d'autres types, (comme) «celui de Pont-Croix, de Fouesnant, de Carhaix, de Bannalec, de Scaër»... On reste perplexe aujourd'hui devant de telles affirmations.

Dans une peinture, Auguste Dupouy est également sensible à l'alliance du réalisme et d'un caractère décoratif. Il relève souvent dans un tableau, la répétition, le rythme qu'elle crée. Il a signalé chez Charles Cottet «sa prédilection pour la double voile des sardiniens en l'interprétant dans un sens décoratif» (dans *Les Rayons du soir*) et remarque : «Cottet aime ces répétitions même quand il s'agit de figures humaines [...]. Il a esquissé en manière de frise une procession où des femmes de Plougastel se succèdent comme des soldats en uniforme». Il trouve l'origine d'un tel parti dans sa valeur décorative, mais aussi sa valeur psychologique : «Dans l'unité d'un mouvement d'ensemble, la personnalité du figurant disparaît et la présence d'un invisible metteur en scène se devine, que nous pouvons appeler, si l'on veut, le Destin». Il n'a aucune difficulté à retrouver chez Méheut une telle tendance décorative : «Des pêcheurs sur une falaise ou le long d'un quai, empaquetés debout à intervalles égaux et de la même manière dans leur filet tournant ou leur senne, cela fait une suite décorative évidente, un véritable festonnement humain». Il apprécie particulièrement chez Méheut que son «réalisme instinctif et [son] émotivité ductile [...] laissent à ses décorations la souplesse de la vie».

Évidemment, il signale aux lecteurs du *Télégramme*²⁹ l'art purement décoratif de Quillivic dans les faïences : «Elles comportent à peu près toutes un même motif, corne de bélier ou crosse d'évêque au choix. Pauvreté d'imagination ? Non pas. En se répétant de la sorte, l'artiste signale à l'amateur l'objet précis de sa recherche qui réside en ces divers coloris, à la fois puissants et nuancés [...] avec la richesse et la profondeur

²⁹ Le 25-9-1953.

Mathurin Méheut, *La senne*

frise décorative, photographie parue dans la revue *Art et décoration*
(7 décembre 1913, p. 152-153), localisation actuelle inconnue.

de tons que donne la flamme des fours quimpérois». Alors que de nombreux artistes collaborent avec Jules Henriot et Jules Verlingue et qu'une véritable création d'art éclôt aux faïenceries de Quimper, il ne semble pas (sauf lacune dans notre documentation), lui consacrer d'articles... Aurait-il jugé cela mineur ?

Auguste Dupouy est un critique positif, voire indulgent. Aux antipodes d'un Mirbeau, «n'étant point né cruel», il démolit rarement une œuvre ou un artiste. Dans ses premiers comptes rendus de Salons, il émet des réserves, mais toujours avec modération et amabilité, ensuite il choisit le parti de ne parler que de ce qu'il apprécie. Il n'y a selon lui aucun intérêt à signaler les mauvais tableaux «à moins que de leur erreur ne se dégage une leçon»³⁰. J'ai souligné son indulgence à l'égard des Concarnois Guillou et Deyrolle. En 1958, il écrit encore : «Ils eurent peut-être un tort qui ne leur était pas particulier ; ce fut sous l'influence d'une tradition millénaire et du Salon annuel, la recherche du bon sujet, celui qui frappe, qui retient, qui amuse le public ou qui l'attendrit. De là des toiles d'un pittoresque abusif, d'un réalisme contestable, d'une sincérité incomplète».

Cette indulgence, le parti pris d'un réalisme à la Zola, ne pouvaient manquer d'influer sur ses tentatives de mise en perspective historique et l'ont amené à rejeter irrémédiablement non seulement quasi toutes les avant-gardes contemporaines, mais aussi des artistes et des mouvements déjà entrés dans l'histoire, comme Gauguin et le synthétisme...

La faiblesse de l'approche historique

Auguste Dupouy intéressé par de multiples sujets n'a pas cherché à faire une histoire des peintres en Bretagne ; il s'est contenté de suivre l'actualité ou un passé très proche, en Cornouaille, de répondre à des demandes, n'hésitant pas à reprendre des sujets abordés maintes fois, les

³⁰ *La Bretagne touristique*, juin 1924, p. 138.

enrichissant de quelque anecdote supplémentaire. Même à propos d'artistes connus, il n'actualise guère ses articles en fonction du développement de leur production ; ainsi en 1930, quand il écrit un article sur Désiré-Lucas pour la revue d'Armand Dayot, *L'Art et les artistes*, il s'attarde encore très longuement sur son premier portrait, cette *Petite Ouessantine* qui date de 1886, et consacre plusieurs pages à la formation du peintre, à ses maîtres, aux influences subies, alors que l'étude des sujets et du style de la pleine maturité n'occupe qu'une demi-page³¹. Il faut attendre sa brève préface à l'exposition posthume en 1950, pour qu'enfin il tente de mieux définir son art³².

Néanmoins, sa culture littéraire, les demandes de sujets qui sont faites au conférencier, ce qu'il apprend de ses propres enquêtes auprès d'artistes locaux, lui ont fait entrevoir quelques artistes venus au XIX^e siècle et apercevoir le passé pictural de la Bretagne. Tôt, il se documente auprès de son ami Théophile Deyrolle ; celui-ci, dans une lettre du 23 janvier 1922, rassemble pour lui ses souvenirs, sur «ces nombreux peintres auxquels Concarneau et Pont-Aven ont prodigué leurs charmes. Ils sont légions et leur invasion date de temps presque préhistoriques». Et le peintre concarnois, responsable du musée de Kériolet, énumère en vrac Yan'Dargent «un pur sang breton», puis Leleux «dont le musée de Quimper possède une noce dans la cour d'une ferme», Darjou, «un illustrateur et un caricaturiste [...], une série de petites toiles représentant les types bretons signées Royer [...], Penguilly L'Haridon, un illustrateur». Rappelant le rôle d'Alfred Guillou dans sa propre arrivée à Concarneau, avant celle de Bouguereau et de ses élèves, il lui signale que Pont-Aven «le Barbizon ou le Marlotte de la Bretagne» était déjà fréquenté : «Wyllie (sic) un Anglais (sic) de beaucoup de talent, Pelouze (sic) et sa suite, Defaux, Daméron, Dufour, Baillet, Joubert vers 1875, des étrangers aussi de toutes les nationalités». Deyrolle rappelle ensuite «les illustres visiteurs, Jean-Paul Laurens, Cabanel, Rodin (qu'il a guidé), Cormon qui y a commencé à travailler son Caïn et la famille de l'âge de la pierre polie». Il se souvient ensuite de l'installation de Vidal à Bannalec où viennent le rejoindre Henri Regnault et son ami Bernier (suit une liste de musées conservant les œuvres de celui-ci, Nantes, Rennes, Morlaix, Quimper et «40 tableaux et études au musée de Kériolet»). Il évoque Feyen-Perrin vers Cancale avant de conseiller la lecture des catalogues des musées bretons et de conclure : «Tout ce que je te raconte est incohérent et incomplet. Ton talent et ton ingéniosité débrouilleront le bon, le mauvais et l'inutile»³³.

³¹ *L'Art et les artistes*, juillet 1930, p. 302-307.

³² XIV^e Salon des peintres de Bretagne et rétrospective Désiré-Lucas, Quimper, 22 juillet-27 août 1950.

³³ Arch. dép. Finistère, 175 J 40. Les 40 tableaux de Camille Bernier signalés par Deyrolle comme faisant partie de la collection du musée de Kériolet, appartiennent aujourd'hui au musée Départemental Breton de Quimper.

Une première tentative de synthèse historique paraît dans *La Bretagne touristique* le 15 avril 1927. Elle montre qu'Auguste Dupouy n'a guère approfondi cette première information, introduisant un seul nom nouveau, celui de Jules Noël. Cet article intitulé «La Bretagne romantique», consacre une large part à la littérature, glissant vers la peinture par le biais de l'exotisme. Une remarque juste sur l'importance des Parisiens, les Leleux, ne masque pas la faiblesse générale de l'information, et le fait que ni dans les dates, ni dans les images, le romantisme en Bretagne n'est vraiment cerné. L'illustration de l'article est particulièrement insuffisante. C'est un sujet qu'Auguste Dupouy va aborder dans des conférences, entre autres à Quimper en mars 1928.

Dans le cadre des *Conférences universitaires de Bretagne*, l'une d'elles, prononcée le 6 février 1944, est publiée³⁴ : «La peinture en Bretagne au cours des XIX^e et XX^e siècles», C'est un des rares développements historiques sur la peinture en Bretagne que nous ayons à cette époque. Le premier était celui de Delphi Fabrice (*Les peintres de la Bretagne*, paru à Paris, en 1898) lequel n'est qu'une énumération commentée, mais il ne semble pas qu'Auguste Dupouy en ait eu connaissance car sa liste est moins copieuse et il ne reprend pas de précieuses données sur quelques artistes.

S'il fait la part belle aux peintres chronologiquement plus proches qu'il connaît si bien, les peintres de Concarneau et les Cottet, Simon, Dauchez, Lemordant, Méheut, le conférencier plonge plus loin, citant «avant 1840» (sic) les Brestois Nicolas et Pierre Ozanne, Valentin de Guingamp et Olivier Perrin de Rostrenen. Il place celui-ci, par sa *Galerie bretonne*, à «l'origine de l'ère picturale bretonne». Il lui a donné, dit-il, pour une large part son orientation générale [...] et il est «le premier à affirmer l'intérêt artistique du costume bas-breton». Mais le situer à l'origine de cette peinture de genre qui (indiscutablement) «a fleuri le plus longtemps en Bretagne», c'est ne pas percevoir son isolement et sa profonde originalité. Au demeurant il ne semble pas avoir consulté les études de L.-M. Ollivier parues en 1888-89 dans le *Bulletin de la Société d'émulation des Côtes-du-Nord*.

Puis dans un long développement énumératif sur l'action des écrivains bretons, A. Dupouy rappelle l'attrait suscité par le pays sur les écrivains étrangers à la Bretagne qui, admiratifs ou non, ont selon lui entraîné les peintres à leur suite (opinion contestable, car le mouvement est simultané). Dans la longue liste des peintres, il accorde à Penguilly avec son *Combat des Trente*, et aux deux frères Leleux le rôle d'initiateurs. Il dote Jules Noël et Camille Bernier, Feyen-Perrin et Yann d'Argent (sic) de paragraphes substantiels et aussi l'inconnu quimpérois Auguste Goy, tandis qu'il note

³⁴ Rennes, Plihon, 1944, p. 237-264.

seulement pour mémoire Jules Dupré de Nantes, Félix Jobbé-Duval de Carhaix et Jean-Louis Hamon de Plouha, qui les uns et les autres se sont peu inspiré de leur pays. Par contre il donne au centre pictural de Douarnenez et à son inventeur Emmanuel Lansyer, leur véritable importance historique : c'est qu'il a lu les souvenirs de Virginie Demont-Breton (il leur a consacré un compte rendu dans *La Dépêche de Brest* et l'auteur l'en a remercié)³⁵.

Cette première approche de l'histoire des peintres en Bretagne, si lacunaire soit-elle (il en convient lui-même, puisque dans sa conclusion, il dit n'avoir pas « nommé ni le grand Corot qui vient à nos bois, ni Jongkind qui vint à nos grèves »), a le mérite d'être construite en fonction des grands courants culturels, elle contient des jugements pertinents, sur la recherche d'exotisme de Leleux (que ce soit en Bretagne ou en Espagne, Baudelaire l'avait noté à leur époque), le goût du mélodrame et l'académisme de Feyen-Perrin. Même si les grandes scansiones sont mal soulignées, A. Dupouy perçoit bien le basculement entre romantisme et réalisme : « Les écrivains romantiques avaient mis l'accent sur tout ce qu'il y a de brumeux, sombre, lugubre en Bretagne car ils la voient à travers un écran de lectures et de préjugés, fusillades d'Auray et de Vannes, chouannerie, naufrageurs du Léon (les exemples d'ordre pictural lui manquent) [...]. Les peintres sont plus près de la nature, la voient plus vraie » avec, citant Hérédia, « l'ivresse de l'espace et de vent intrépide ». Brièvement, au hasard d'un article, on le surprend à classer les artistes en quelques grandes tendances, ainsi au début du xx^e siècle, il distingue « l'école orthodoxe » où il met Dagnan-Bouveret, Camille Bernier, Thomas Alexander Harrisson, celle des réalistes où il classe L. Simon, Cottet et celle des impressionnistes comme Monet, Moret, Maufra, mais il n'approfondit pas au regard de la multiplicité des styles entr'aperçus³⁶. Par ailleurs, s'il parle des « Barbizons bretons », son énumération beaucoup trop longue (tous les lieux où il a détecté la présence d'artistes), montre qu'il n'a pas pris conscience des caractères précis du phénomène.

Il serait oiseux, presque soixante après, de relever les lacunes ; deux nous étonnent cependant : sauf erreur, il n'a pas entendu parler d'Eugène Boudin, alors que celui-ci est passé à Quimper et est allé à Bénodet et parmi ses contemporains, il semble ignorer totalement les Seiz Breur, ces renouveateurs de l'art en Bretagne, lui qui était autant qu'eux hostile à la bretonnerie (n'excluons pas le fait que des articles nous ont échappé). Mais aurait-il apprécié ? Car il affirme qu'il n'aime pas « les bretonneries même les bretonneries modernisées, surtout modernisées »³⁷. En 1925, c'est Charles

³⁵ Arch. dép. Finistère, lettre du 27 mai 1927, 175 J 67.

³⁶ *La Revue française hebdomadaire*, 12 mars 1952.

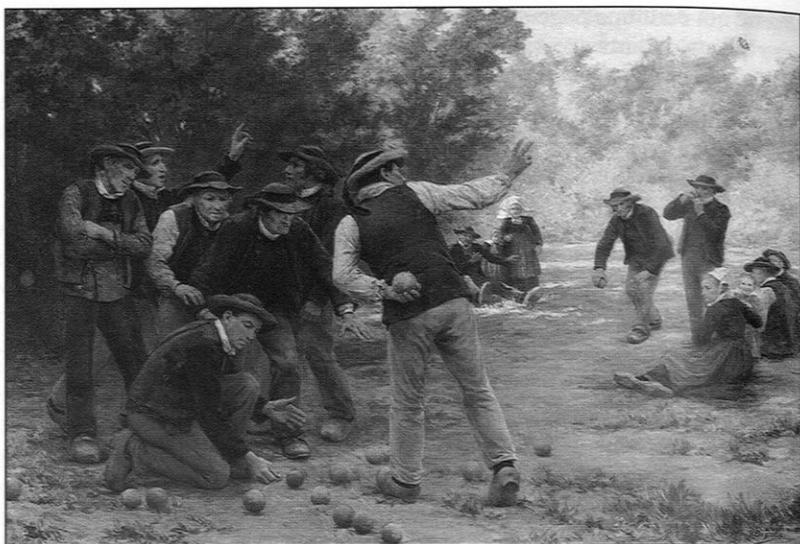
³⁷ *La Revue française hebdomadaire*, 12 mars 1952.

Chassé qui écrit une page dans *La Bretagne touristique* sur «La Bretagne à l'exposition des arts décoratifs» et c'est le même qui écrira sur «Lemordant et le meuble breton».

S'il accorde à Pont-Aven, le rôle d'un Barbizon, par contre l'intérêt qu'il porte à Gauguin et à ses amis est fort réduit. Dans cette conférence de 1944, il ne dépasse guère l'énumération, pour ces artistes reconnus par l'histoire de l'art que sont «Gauguin, Sérusier à Châteauneuf, Maurice Denis dans le Trégor, Monet à Belle-Ile, Maufra à Penmarch et Quiberon après Pont-Aven»... Si, çà et là dans ses critiques, il fait quelques allusions aux impressionnistes, il ne parle jamais de Cézanne (même à propos de Désiré-Lucas), et quand il évoque Gauguin et le synthétisme, c'est avec beaucoup de réserves. Au demeurant, le sujet est celui de son collègue Charles Chassé qui a publié en 1921, *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, et Dupouy n'est pas sans le considérer comme chasse gardée, se démarquant ostensiblement de ses goûts.

À propos de Gauguin, il se plaît à rapporter en 1924 le témoignage de Granchi-Taylor (transmis par Deyrolle) sur l'incapacité de Gauguin de dessiner correctement un pied : «Anecdote que je dédie à Charles Chassé, commence-t-il, un jour Gauguin cherchait en sa présence – vainement – le dessin d'un pied. Il demanda des conseils à Granchi qui lui en donna. Plutôt que de les suivre il estropia le pied en question, en disant : 'tant pis, ce sera voulu'. Et son personnage resta pied-bot, comme le sont restés plusieurs autres, qu'ils fussent bretons ou tahitiens». Et de juger : «Je ne cite point ce mot pour rabaisser un artiste qui n'a point à payer pour les excès de ses thuriféraires, qui eut un haut sentiment de la couleur et qui fut, sinon toujours un réalisateur sûr, du moins un velléitaire puissant» (!). Prenant la défense des peintres naturalistes de Concarneau, il ne manque pas de rappeler le refus horrifié par Mme Satre de son portrait par Gauguin, *La Belle Angèle*, (refus rapporté par Charles Chassé, rappelle-t-il : notre critique insiste sur ses bonnes références !), en donnant à ce refus une valeur tout à fait semblable aux jugements favorables émis par les pêcheurs concarnois devant les joueurs de boules de Deyrolle ou les sardinières de Guillou. Il en profite pour mettre en cause les engouements et modes parisiens : «Entre la réprobation sincère d'une paysanne et la pâmoison truquée d'une snobinette, méprisera-t-on l'opinion d'un public réfléchi, judicieux et qui se méfie des engouements ?»

Cette incompréhension de la démarche de Gauguin déteint sur l'objectivité de l'historien, qui écrit à propos de la bagarre de Concarneau au cours de laquelle Gauguin eut la cheville cassée : «Gauguin y fut un jour malmené, il avait fait ce qu'il fallait pour cela» (!). Plus grave, elle lui fait omettre de transmettre un précieux renseignement : «J'ai vu dans

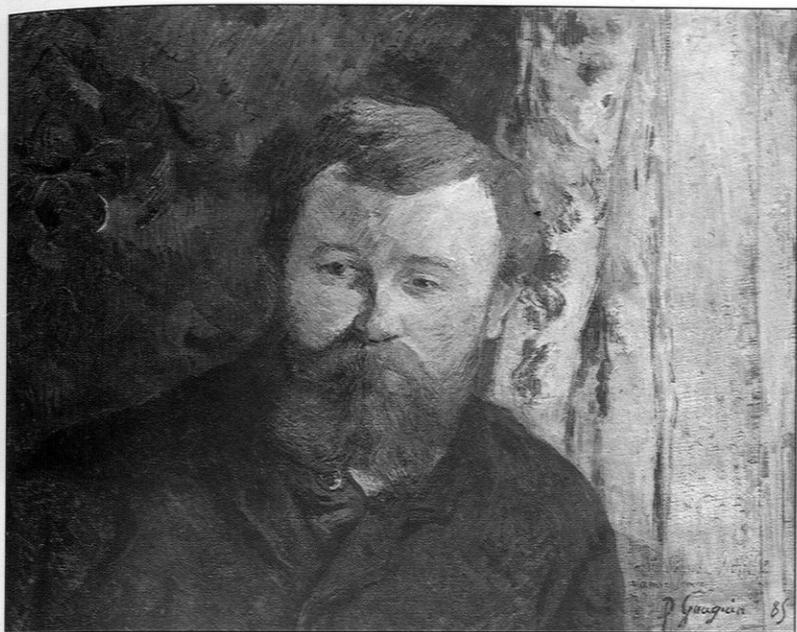


Théophile Deyrolle, *Les Joueurs de boules*
 huile sur toile, 90-130 cm, (1899), collection Musées de Vitry.
 (Photo Gautier).

l'atelier de Granchi, lui avait écrit Deyrolle, un portrait par le dit Gauguin. Il était d'une coloration assez bizarre, tirant sur le groseille, pas bien dessiné et en conséquence à peine ressemblant. Je crois qu'on en offrait cependant un prix assez considérable à notre avis³⁸.

Si le critique tolère des entorses au réalisme pour mieux exprimer un caractère ou un type, il n'accepte aucune des simplifications et des déformations au titre du synthétisme. Il n'a jamais consacré d'article à aucun des peintres de la mouvance de Pont-Aven ; ce n'est que par brèves allusions comparatives, qu'il exprime ses opinions. En dépit du travail de son collègue Chassé, pour lui, le synthétisme est une mode qui passera. Il note ainsi chez plusieurs artistes, dans «La Bretagne aux Salons de 1923», un «parti pris simplificateur où comme on aime à dire de synthèse, qui figure au dernier code de l'art» et à propos d'Hirschfeld, il précise que pour lui «l'esprit de synthèse consiste bien moins à effacer le détail qu'à le centraliser».

³⁸ Ce portrait est aujourd'hui au musée de Bâle.



Paul Gauguin, *Portrait de Granchi-Taylor*
huile sur toile, 46,5-55,5 cm, 1885,

Oeffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum (Inv. Nr. 1551).

(Photo : Oeffentliche Kunstsammlung Basel, Martin Bühler).

En 1958 encore, il va jusqu'à avouer qu'il préfère Cormon à Gauguin : «On a vendu plus de cent millions à Paris une nature morte de Gauguin – des pommes sur un plat ou dans une corbeille – Soit ! On ne saurait trop payer un chef-d'œuvre et il paraît que c'en est un : je n'en ai vu que la reproduction en noir». Et après le rappel du refus de *La Belle Angèle*, il affirme : «Eh bien, je connais à Concarneau, dans la même maison, certain pot de fleurs en peinture et certain portrait d'homme que je tiens pour admirables. Ils sont signés Cormon».

Inutile de préciser qu'aucune des avant-gardes successives du XX^e siècle ne trouve grâce à ses yeux. S'il lui arrive de faire quelques références au cubisme, par exemple en 1927 dans l'introduction à l'album de lithographies de Jean-Charles Contel, *Vieilles maisons de Breta-*

³⁹ «Concarneau, ville des peintres», *Le Télégramme*, 22 avril 1958.

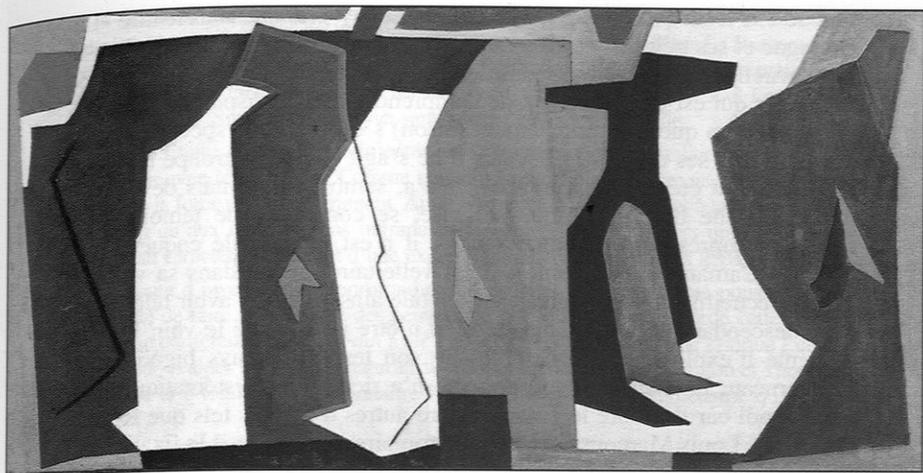
gne⁴⁰ («Quoique sage, il n'oublie pas les cubistes qui ont attiré son attention sur l'importance des volumes, la prééminence du dessin»), sa répulsion est maintes fois exprimée. Même si la peinture «très ressemblante» d'Eugène Gauguet n'a pas son adhésion, il n'est pas loin de la préférer à l'art de Picasso, au triomphe de la déformation : «Rien de plus significatif à cet égard que la page relativement récente d'un hebdomadaire consacrée à une série de portraits de jeune fille rencontrée par Picasso sur la côte de Provence. Ils étaient au moins une douzaine, le premier aussi ressemblant que l'eut fait le plus sage des peintres à l'ancienne mode, le dernier avec un œil à la place de l'oreille, les autres s'acheminant par degrés, par déformations successives à cette singulière réussite, après laquelle l'artiste satisfait a lâché palette et pinceaux». Et notre critique de pourfendre les modes et les snobismes : «Il y a aujourd'hui dans les moindres chefs-lieux de canton des amateurs très compréhensifs pour s'extasier devant cela. Pour ma part je préfère encore la peinture abstraite qui ne prétend rien imiter, je crois, et se défend avant tout d'être figurative». Cette aversion pour les hardiesses plastiques de l'art contemporain l'amènent à forger le terme de «Picassisme» qui les rassemble toutes⁴¹.

Sa sympathie (relative) pour l'abstraction n'a rien d'enthousiaste. C'est parce qu'il a connu Jean Deyrolle enfant à Concarneau qu'il s'intéresse à son orientation d'artiste. Il l'interroge consciencieusement (non sans avoir rappelé incidemment qu'il avait vu Méheut «en arrêt admiratif devant certain paysage de (Théophile) Deyrolle et certaine marine de Guillou», soulignant ainsi la rupture du jeune peintre vis-à-vis du grand-père et du grand oncle) ; il reproduit mot à mot les explications du peintre abstrait, l'inutilité d'une peinture figurative depuis que la photographie existe, l'expression des émotions à travers «une architecture de couleurs évocatrices», la parenté avec la musique «qui n'a qu'elle-même en vue»... Se gardant bien de prendre parti, le critique s'interroge sur l'accueil des Quimpérois et conclut : «Il n'en manque pas qui sont à la page»...⁴². Cette initiation tardive ne va pas le rendre plus indulgent vis-à-vis des «déformateurs» honnis.

⁴⁰ *Vieilles maisons de Bretagne*, 12 lithographies de Jean-Charles Contel présentées par Auguste Dupouy, O.-L. Aubert éditeur, Saint-Brieuc (s.d.). L'album a été tiré à 570 exemplaires.

⁴¹ «À la mémoire d'Eugène Gauguet, peintre quimpérois», *Le Télégramme* 22 juillet 1955.

⁴² *Le Télégramme*, 6 décembre 1951.



Jean Deyrolle, *Alignements*, opus 284

huile sur toile, 50-100 cm, Paris, vers 1949/1950, collection Deyrolle.

(Photo Bernard Le Merdy).

Auguste Dupouy resta toujours un dilettante. Il n'a pas fait de la critique d'art son métier. Il ne s'intéresse à l'art et surtout à la peinture qu'à travers le prisme régional, voire local. Et son principal critère de jugement est la ressemblance par rapport à ce modèle qui est son pays ; certes il ne se satisfait pas d'une ressemblance plate et impersonnelle et se réjouit de voir une interprétation originale qui ne déforme pas la vision ou l'idée que, lui, a de ce pays et de ses concitoyens. Il s'agit presque d'une critique militante au service de la Bretagne, il ne manque pas une occasion pour y stimuler l'activité culturelle, pour appeler les conservateurs à ouvrir leurs cimaises à ces œuvres d'inspiration bretonne, pour entraîner les artistes à exposer ensemble. Il se désole que les Bretons eux-mêmes ne se rendent pas compte de l'importance de leur pays comme source d'inspiration : «La Bretagne a le droit d'être fière : use-t-elle assez de ce droit ?»⁴³. Ses choix esthétiques l'ont entraîné à des erreurs de jugement, dont il ne démord pas, que ce soit son incompréhension de l'art de Gauguin ou sa fidélité à ses amis concarnois.

De même il n'a jamais eu l'ambition de mener à bien une histoire des artistes en Bretagne, même s'il eut volontiers donné une suite à sa publica-

⁴³ *Le Télégramme*, 25 septembre 1953.

tion de 1924. En 1955 encore, il écrit dans *Le Télégramme* sous le titre «La Bretagne et ses peintres» : «Il y aurait toute une histoire à raconter. On l'a fait partiellement. Charles Chassé que la personne et l'art des novateurs attirent et qui est plus soucieux de comprendre que de dispenser le blâme ou l'éloge (en quoi il a grandement raison) s'est intéressé spécialement à Gauguin et à ses émules [...], mais il ne s'agit que d'un groupe restreint qu'elle qu'ait été son importance». Il n'a, semble-t-il, jamais développé une recherche bibliographique sérieuse, se contentant de témoignages recueillis auprès de ses connaissances, il n'est jamais allé enquêter sur place (à Camaret par exemple). Il est velléitaire, même dans sa volonté d'aller recueillir des témoignages : il avoue ainsi en 1955 avoir téléphoné à un descendant de Leleux à Auteuil et n'être jamais allé le voir. Il s'est contenté d'explorer les deux pôles de son terroir, le pays bigouden et Concarneau. Et même là, son enquête n'a rien eu de systématiquement approfondi car il ignore le passage entre autres d'artistes tels que Robert Delaunay, Louis Marcoussis, Marcel Gromaire... Connait-il la fixation de Bazaine à Saint-Guérolé ?

Intéressé par tout ce qui touchait son pays, Auguste Dupouy s'est sans doute trop dispersé en d'innombrables sujets, refusant de creuser un seul sillon. Mais tel quel, son travail concernant les peintres de la Bretagne a été important, il ne pouvait aboutir comme il le souhaitait à vaincre le parisianisme et à introduire le rôle de l'activité picturale en Bretagne dans les histoires générales, sa partialité dans un sens réactionnaire et l'étroitesse de ses choix ne pouvaient que nuire à un tel objectif. Ses articles restent précieux pour découvrir aujourd'hui encore des artistes qui eurent leur heure de notoriété. Et ses refus permettent de mesurer le fossé qui séparait les propositions de l'avant-garde des goûts d'une bourgeoisie provinciale éclairée.

Denise DELOUCHE

RÉSUMÉ

Professeur de lettres, écrivain, Auguste Dupouy (1872-1967) est aussi un journaliste prolifique et un critique d'art. Il porte quasi exclusivement son attention à des artistes travaillant en Bretagne et plus spécialement à Concarneau et dans le pays bigouden, les deux régions qu'il connaît bien, la première pour y être né, la seconde pour y habiter l'été. Il écrit dans des revues parisiennes et dans des publications bretonnes. Les archives départementales du Finistère conservent un important fonds.

⁴⁴ Coupure sans autre précision de date.

Dans le domaine artistique, son activité la plus grande se situe au début des années 20, quand il fait les comptes rendus des Salons parisiens pour *La Bretagne touristique* et qu'il publie «Les peintres de la Bretagne» (1924). Le livre reprend neuf articles monographiques sur les artistes qu'il aime, entre autres J.-J. Lemordant, M. Méheut, L. Simon, R. Quillivic, sans aucune réflexion générale.

Sa critique est sérieuse, alimentée par la fréquentation des ateliers, exprimée élégamment avec le mot juste. Comme naguère Émile Zola, il apprécie le réalisme qui exprime la force d'un tempérament. Aussi hostile à l'académisme et à la copie littérale du sujet qu'aux déformations outrancières, sa prédilection va vers un réalisme qui atteint au caractère en partant d'une expression, au général à travers le particulier.

Faute d'investigation approfondie et d'enquête bibliographique poussée, il n'a pas tenté de faire une histoire des peintres de la Bretagne, mais aborde cette histoire dans une conférence publique qui a été publiée (1944). Ses choix de critique l'entraînent à sur-évaluer les peintres naturalistes de Concarneau, Alfred Guillou et Théophile Deyrolle et à totalement méconnaître l'art de Gauguin et le synthétisme qu'il a fait naître.

Pour ne pas alourdir le texte, nous avons rassemblé ici les dates des personnes évoquées.

- | | |
|-----------------------------------|------------------------------------|
| Alexis Axilette (?-1931) | Dagnan-Bouveret (1852-1929) |
| Ernest Baillet (1853-1902) | Yan'Dargent (1824-1899) |
| Jeanne-Marie Barbey (1876-1960) | Alfred Darjou (1832-1874) |
| François Bazin (1897-1956) | André Dauchez (1870-1948) |
| Bazaine (1904-2001) | Alexandre Defaux (1826-1900) |
| Armel Beauvils (1882-1952) | Robert Delaunay (1885-1941) |
| Camille Bernier (1823-1902) | Virginie Demont-Breton (1859-1935) |
| Pierre Bertrand (1884-1975) | Maurice Denis (1870-1943) |
| Raphaël Binet (1881-1961) | Désiré-Lucas (1869-1949) |
| Marius Borgeaud (1861-1924) | Jean Deyrolle (1911-1967) |
| Eugène Boudin (1824-1898) | Théophile Deyrolle (1844-1923) |
| William Bouguereau (1825-1905) | Émile Dezaunay (1854-1938) |
| Émile Bourdelle (1861-1929) | Camille Dufour (1841-1933) |
| Eugène de Bré (?) | Jules Dupré (1811-1889) |
| Jules Breton (1827-1906) | Auguste Feyen-Perrin (1826-1888) |
| Alexandre Cabanel (1823-1889) | Emmanuel Fougerat (1869-1958) |
| Paul Cézanne (1839-1906) | Louis Garin (1888-1959) |
| Georges Chenard-Huché (1864-1937) | Eugène Gauguet (1872-1943) |
| Jean-Charles Contel (1895-1928) | Géo-Fourrier (1898-1966) |
| Fernand Cormon (1845-1924) | Georges Gobo (1876-1958) |
| Corot (1796-1875) | Auguste Goy (1812-1875) |
| Charles Cottet (1863-1925) | Achille Granchi-Taylor (1857-1921) |
| Léon Couturier (1842-1935) | Marcel Gromaire (1892-1971) |
| Henri Dabadie (1867-1949) | Alfred Guillou (1844-1926) |
| Émile Daméron §(1848-1908) | Henri Guinier (1867-1927) |

- | | |
|---|---|
| Jean-Louis Hamon (1821-1874) | Mathurin Méheut (1882-1958) |
| Thomas-Alexander Harrisson (1853-1930) | Claude Monet (1840-1926) |
| Maurice Herter (?) | Henry Moret (1856-1913) |
| Émile Hirschfeld (1867-1922) | Louis Nicot (1878-1954) |
| Max Jacob (1876-1944) | Jules Noël (1810-1881) |
| Félix Jobbé-Duval (1821-1889) | Nicolas Ozanne (1728-1813) |
| Johan Barthold Jongkind (1819-1891) | Léon Pelouse (1838-1891) |
| Léon Joubert (1851-1928) | Octave Penguilly l'Haridon (1811-1872) |
| Eugène Labitte 1858-1937) | Olivier Perrin (1761-1832) |
| Emmanuel Lansyer (1835-1893) | Alberto de Souza Pinto (1861-1939) |
| Jean Paul Laurens (1838-1921) | René Quillivic (1879-1969) |
| Maurice Lederlé (1887-1988) | Henri Regnault (1843-1871) |
| Yves Le Diberder (1887-1959) | Auguste Rodin (1840-1917) |
| Fernand Legout-Gérard (1854-1924) | Paul Sérusier (1864-1927) |
| Adolphe Leleux (1812-1891) | Lucien Simon (1861-1945) |
| Jean le Merdy (né en 1928) | Alfred Sisley (1839-1899) |
| Jean-Julien Lemordant (1878-1968) | Sidney Lough Thompson (1877-1973) |
| Évariste Luminais (1821-1896) | François Valentin (1738-1804) |
| Auguste Matisse (1866-1931) | Vincent Vidal (1811-1889) |
| Louis Marcoussis (1883-1941) | Robert Wylie (1839-1877) |
| Maxime Maufra (1861-1918) | |

Merci pour leur aide à A. Boussut-Lacouture, A. Cariou, D. Collet, L. Dupouy, la galerie Gloux, M.-F. Le Saux, P. Le Stum, J.-M. Michaud, M.-P. Piriou, C. Prével, C. Puget.