

Les peintres, les oies et les cochons en Bretagne (1800-1930)

Avec le développement du paysage au XIX^e siècle, avec l'avènement du réalisme, le sujet paysan devient à la mode (après avoir beaucoup choqué, rappelons-nous le scandale que provoqua *Les Glaneuses* de Millet) et dans la foulée, les animaux de la ferme séduisent les peintres. À Barbizon, des artistes deviennent des spécialistes de la peinture des moutons et des poules : Charles Jacque (1813-1894), Ferdinand Chaigneau (1830-1906) entre autres et ce type de sujet plaît toujours. D'autres préfèrent les chevaux comme Jules Veyrassat (1828-1893). Eugène Boudin (1824-1898) fera des centaines d'études de vaches dans les prairies normandes. Le sujet des oies et des cochons serait-il une spécialité bretonne ? La moisson iconographique menée pour cette enquête est tellement riche (et sûrement pas exhaustive) qu'on pourrait le penser. Les artistes les plus divers, d'Olivier Perrin (1761-1832) à Gauguin (1843-1903), Matisse (1869-1954) et Jean Deyrolle (1911-1967), ont abordé le thème. Toutes les techniques sont appelées, dessin, peinture, gravure, sculpture, céramique, bande dessinée, photographie... Le sujet, oie ou cochon, se prête à des dérives nombreuses qu'il est passionnant d'étudier.

L'évidence du constat : oies et cochons abondent dans les campagnes bretonnes

Si aujourd'hui la Bretagne est première dans l'élevage des volailles et des cochons, c'est un élevage moderne, hors sol, qui ne se voit pas (mais se sent). Au XIX^e siècle, le cochon est «le trésor des chaumières et la richesse du pauvre»¹, il ne coûte que son prix d'achat car il se nourrit autour de la maison et absorbe tous les déchets de cuisine et les eaux grasses (en breton, son brouet chauffé s'appelle *goédenn*). Le développe-

¹ Selon Alexandre Bouet, dans son commentaire de *On tue le cochon*, gravure d'Olivier Perrin, *Galerie bretonne ou vie des Bretons de l'Armorique*, Paris, 1835.

ment de la culture de la pomme de terre va amplifier cet élevage. Le cochon salé dans le charnier assure la nourriture pour toute l'année. La mort du cochon avec tout le travail de charcuterie qui l'accompagne (fabrication des pâtés, saucisses, boudin, andouilles) est l'occasion d'un moment faste dans la vie familiale et villageoise. L'importance de cet élevage est telle que le cochon reçoit l'appellation de «prince» des campagnes bretonnes et une dérive irrévérencieuse le baptise «Rohan» ou «Mab Rohan», fils de Rohan².

L'oie, sans avoir la même place, figure dans l'élevage domestique avec canards et poules.

Au XIX^e siècle, ces animaux ont la vie belle, vivent en totale liberté ou presque. Ils sont partout et tombent sous l'œil des photographes et des peintres qui les intègrent dans leur œuvre soit par souci d'exactitude dans leur témoignage, soit pour utiliser un élément de pittoresque spécifique à cette province.

Ils sont près de la ferme et errent autour des maisons, comme en témoignent plusieurs peintures et gravures. En 1895, c'est Julie Manet (1874-1966) qui peint quatre oies s'ébattant au premier plan de son tableau intitulé *Tréboul près de Douarnenez*. La fille de Berthe Morisot (1841-1895) séjourne pendant l'été, avec ses cousines Paule et Jeannie Gobillard chez Auguste Renoir (1841-1919) qui a loué à Tréboul. Elle dit avoir «trouvé de très jolis motifs derrière la maison» et peint en septembre cette «vue que l'on a de notre maison»³. Peut-être a-t-elle partagé cet intérêt pour ces volatiles avec Renoir, car parmi les œuvres de celui-ci, *La mare aux oies* est aussi datée 1895 et pendant son séjour à Pornic durant l'été 1892 il avait peint un tableau intitulé *Les oies, Pornic...* Mais dans le paysage presque semblable qu'il fait de cette maison de Tréboul, il omet les oies.

En 1941, Jean Frélaut (1879-1954) fait une sorte de portrait d'une majestueuse oie en liberté dans son milieu naturel des marais, cette eau-forte *La mère l'oie* est destinée à illustrer *La Brière* d'Alphonse de Chateaubriand. Dans une lithographie de 1928, intitulée *Les deux amis*, il présentait un porc, impressionnant à l'échelle de la porte cintrée et de la chaumière basse, partageant sa pitance avec une poule, près du puits ouvré de la ferme⁴.

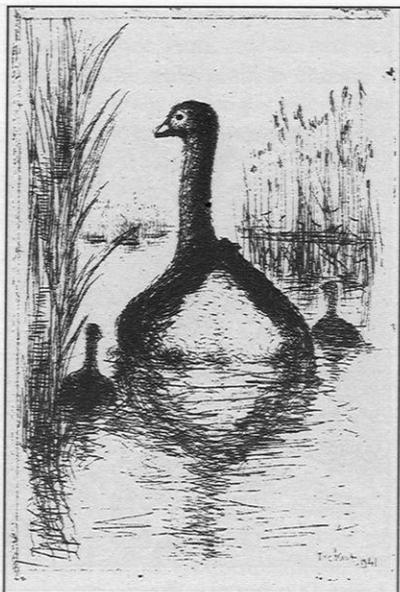
² On lira plus loin quelques éclaircissements sur cette appellation.

³ *Au cœur de l'impressionnisme, la famille Rouart*, Paris, musée de la Vie romantique, 2004, p. 161. Huile sur toile, 30-40 cm, C. P. (collection privée)

⁴ *La mère l'oie*, eau-forte et pointe sèche, 10,5-7,1 cm ; *Les deux amis*, lithographie, 20-33,5 cm.

Parmi les paysages ruraux de Joseph Bouchor (1853-1937), le musée de Vannes conserve *La maison de Fines* ; un beau puits occupe le centre du tableau, une modeste chaumière ferme l'espace, trois cochons devant une meule apportent une note rose dans la gamme sévère des bruns.

Xavier Josso (1894-1983), resté inconnu jusqu'à l'exposition que le musée de Pont-Aven lui a consacrée en 2003, a surtout pratiqué l'aquarelle, il y note ses impressions de voyage et de vacances en Bretagne. Il s'en sert ensuite pour des linogravures en couleurs. *Kernevenas* est l'une de ces gravures, une maison basse, quelques arbres couchés par le vent, avec un cochon pour toute animation. Bien avant, Octave Penguilly L'Haridon (1811-1870) en montrait un, endormi près du



Jean Frélaud, *La mère l'oie*, eau-forte et pointe sèche, 10,5-7,1 cm, 1941, coll. privée.

cabaret où discutent des hommes attablés ; il s'agit de l'une des illustrations de *La Bretagne ancienne et moderne*, en 1844.

Perpétuant leur traditionnelle fonction d'éboueurs urbains, les cochons cherchent leur pitance dans les rues des villes et villages, une photographie éditée en carte postale les saisit en action dans la pittoresque rue en escalier de Pont-Croix. En 1899, Henri Rivière (1864-1951), dans une lithographie du *Beau pays de Bretagne*, place deux cochons au centre de sa composition intitulée *Rue à Tréboul*. Sans fonction évidente, les oies, elles aussi, occupent librement la rue. Vers 1920, André Dauchez (1870-1948) en fait le titre d'une eau-forte *Le chemin aux oies* : à la périphérie d'un bourg non localisé, quelque part en pays bigouden, un troupeau d'oies suit la voie par ailleurs déserte qui les mène à la ville... Dans une *Rue de Châteauneuf-du-Faou*, Henri Delavallée (1862-1943) relève l'harmonie sombre de bruns qui confond murs, sol et toitures, à l'aide des oies blanches qui animent le premier plan⁵. Pour elles aussi, la photographie confirme cette errance : Paul Gruyer (1868-1930)⁶ a saisi devant les halles du Faouët, une femme, un homme, trois oies...

⁵ Huile sur toile, 54-64 cm, Pont-Aven, musée.

⁶ *Les peintres du Faouët, 1845-1945*, Quimper, éditions palantines, 2003, p. 50.



André Dauchez, *Le chemin aux oies*, eau-forte, 28,8-34,8 cm, Quimper, musée départemental breton.

Les documents repérés concernent rarement la vie maritime. Néanmoins, des eaux-fortes de Mary Bonner (1885-1935) témoignent, en 1931, du chargement du cochon à bord des navires et Mathurin Méheut (1882-1958) a représenté la mort du cochon sur le pont d'un bateau.

Quand les animaux sont gardés, ils le sont par des enfants ou par des adolescentes. D'un séjour à l'autre Gauguin a aimé reprendre le sujet : en 1886, il a peint un *Paysage aux pourceaux*, en 1888, *Le gardien de porcs*, en 1889, *La barrière* et *La gardeuse de porcs*⁷. Connue seulement par une photographie, le premier est un paysage de bocage touffu, avec au premier plan quatre porcs et, marginale dans la composition, la silhouette d'un petit Breton coiffé d'un bérêt et portant une cruche, directement puisé dans le carnet qui porte état de sa première exploration des environs de Pont-Aven. *Le gardien de porcs* peint en 1888 sur les hauteurs de Lezaven (on voit le clocher de Pont-Aven en contrebas) révèle la maîtrise nouvellement

⁷ *Paysage aux pourceaux*, huile sur toile, 73-110, signé et daté en bas à droite, 85 et 86, cat. Wildenstein, 229 ; *Le gardien de porcs*, huile sur toile, 73,5-92 cm, signé, daté en bas à droite, 88, cat. Wildenstein, 302 ; *La gardeuse de porcs*, huile sur toile, 73-92 cm, signé et daté en bas à droite 89, cat. Wildenstein (éd. 1966), 354 ; *La barrière*, huile sur toile, 92-73 cm, signé et daté en bas à gauche, 89, cat. Wildenstein (éd. 1966) 353 ; *Petite gardeuse de porcs tricotant*, crayon et pastel, 83-48 cm, Louvre, Cabinet des arts graphiques.

acquise et la progression vers la simplification des formes et des plans colorés : sur le premier plan aux fines modulations verticales de vert, les deux cochons au modelé simplifié apportent une note réaliste chaude à laquelle répondent dans les lointains des notes roses et rouges plus décoratives ; le jeune berger solidement planté répond à la recherche de primitivisme qui passionne alors le peintre. En 1889, *La gardeuse de porcs* et *La barrière* utilisent le même modèle, une jeune tricoteuse dont Gauguin avait fait un grand dessin soigné, curieusement utilisé dans ces deux œuvres en détail de petite dimension. *La gardeuse de porcs* reprend dans un format horizontal le paysage de bocage, mais avec un parti abstractisant délibéré, une forte note de rouge au centre l'emporte sur l'animation du premier plan, trois cochons rapidement brossés. Comme le titre l'indique, *La barrière* rustique traitée de façon décorative occupe toute l'attention dans ce paysage peint au Pouldu (on voit la mer au loin), la jeune tricoteuse et le pourceau qu'elle garde sont relégués au fond.

En 1896, Henri Matisse donne à la gardienne de cochons, le cadre d'un bourg, dominé par la flèche aiguë d'un clocher. Cette année-là, Matisse séjourne à Belle-Île, en 1895 il était passé à Pont-Croix dont ce tableau est peut-être un souvenir. La palette est encore sombre, Matisse n'a pas encore eu la révélation de la couleur et bien qu'il affirme dans une lettre à son ami Roux-Champion (1871-1953) son désir d'«être personnel avant tout», il ne l'est guère dans ce tableau, où la solide organisation des architectures sert d'écrin à la silhouette féminine juste située dans l'axe du clocher⁸.

Le coloriste Lucien Simon (1861-1945) traite en harmonies très douces l'entrée d'un village marquée par un haut menhir, animant son paysage au premier plan avec trois cochons allègrement emmenés par une jeune fille en jupe rouge.

Jean Deyrolle, à ses débuts influencés par l'admiration de Paul Sérurier, traitera aussi un tel sujet. Renouant ainsi avec la tradition familiale (Théophile Deyrolle (1844-1923), son grand-père a exploité la veine des retours de marché), il évoque *La gardienne de cochons*, dans un chemin bordé de grands arbres, mais est-ce en Bretagne ? En tous cas, il évite le folklore du costume.

Stanley Royle (1888-1961) accorde beaucoup plus d'importance à l'adolescente qui semble passer devant lui dans *Quimperlé, la gardienne d'oies*. C'est un artiste irlandais peu connu, auquel on a redonné ce tableau

⁸ *La gardienne de cochons, village de Bretagne*, huile sur toile, 59,5-65 cm, Nice, musée Matisse. Lettre écrite à V. J. Roux-Champion, *Roux-Champion, 1871-1953*, Pont-Aven, 1991, p. 8.

qui était, jusqu'à récemment, attribué à William John Leech (1881-1968). La composition très simple, rythmée par les verticales des troncs d'arbres, scandée par les horizontales des traînées de lumière sur l'herbe, sert de cadre à la frise que forme la marche de la jeune fille et de son troupeau d'oies. La touche se souvient de l'impressionnisme, les mauves des jacinthes, les orangés et les verts avec les éclats de soleil forment une harmonie inhabituelle très lumineuse⁹. Ni la robe, orangée, ni la coiffe, un bonnet à longues brides tombantes, ne permettent vraiment d'affirmer l'identité bretonne du modèle que le titre propose.

L'étonnement le plus grand de tous les voyageurs parcourant la Bretagne porte sur la co-habitation des animaux et des hommes. Deux estampes témoignent du fait en 1808 et encore en 1844. La gravure d'Olivier Perrin intitulée *Le berceau*, décrit l'intérieur paysan de la région de Quimper, lit-clos, banc et vaste cheminée, la femme file près du berceau, deux cochons mangent, les pattes avant dans un grand baquet placé au pied de la table. La lithographie d'Hippolyte Lalaisse (1812-1884) est intitulée *Intérieur près de Pontivy*. Elle fait partie du recueil de douze estampes, *La Bretagne, choix de costumes, scènes de mœurs, sujets pittoresques et traits caractéristiques de cette contrée*, qui paraît en même temps que l'album de costumes, la *Galerie armoricaine*, en 1844 (le recueil sera réédité en 1866, sous le titre *Scènes de la vie rurale*). Rien dans son carnet de route ne révèle la documentation qu'il aurait pu prendre sur place, mais on sait le sérieux habituel de l'émissaire des éditeurs nantais Charpentier. Sur le sol encombré de litière, non loin de l'armoire et d'un beau lit clos au décor raffiné, en étonnant contraste avec les assiettes décoratives qui ornent l'armoire et la cheminée, se trouvent des vaches et, juste au centre de la composition, une truie entourée d'une abondante portée près de laquelle un enfant joue.

Certains artistes exercent leur humour en tentant de fixer leurs impressions auditives. Le Britannique Sydney Curnow Vosper (1866-1942), formé à Paris, admirateur de Dagnan-Bouveret (1852-1929), découvre la Bretagne à la fin des années 1880 et se laisse séduire par la région du Faouët où il revient régulièrement pendant l'Entre-Deux-Guerres. Il loge à l'hôtel au centre du bourg, ce qui ne l'empêche pas de dénoncer dans un dessin non daté, intitulé *Le Faouët à six heures du matin* le bruit que font un coq et deux oies, qu'il imagine juchés sur la rambarde de la fenêtre de la chambre où il tente de poursuivre son sommeil. *Une*

⁹ Dans le catalogue de Denise Ferran, *William John Leech, an Irish painter abroad*, Dublin, 1996, Quimper, 1997, Belfast, 1997, *Quimperlé, the Goose girl*, huile sur toile, 72-91cm, la peinture était encore attribuée à William Leech ; une restauration a fait basculer l'attribution. Dans ce catalogue *To pastures new* de James Guthrie (Aberdeen Art Gallery) et *The lilac bonnet* (C.P.) traitent le même sujet, une fillette guidant des oies, sans référence régionale (p. 158-160).



Sydney Curnow Vosper,
Le Faouët à six heures du matin, crayon, 21,5-
 13,2 cm, Cyfarthfa Castle
 Museum, Menthyr Tydfil.

symphonie pastorale, une aquarelle de 1940, met en scène un cochon hurlant coincé sous une barrière rurale¹⁰.

C'est en fin d'une fanfare, qu'il intitule *Rendez-vous rue de Siam*, que le Brestois Pierre Péron (1905-1988) évoque le bruit peu harmonieux que cochons, oies (ou canards) produisent à l'unisson du biniou joué par un paysan, seul rural dans cette fanfare citadine¹¹. Il s'agissait d'un grand

¹⁰ *Le Faouët à six heures du matin*, crayon, 21,5-13,2 cm ; *Une symphonie pastorale*, aquarelle, 23-19,2 cm, 1940, Merthyr Tydfil, Cyfarthfa Castle, Museum ; Sydney Curnow Vosper, *Le Faouët*, musée, 2001.

¹¹ Gouache sur carton, 195-12 cm, 1930, C.P. F. et Y.-M. Péron, *P. Péron de A à Z*, Spézet, 2002.

panneau urbain situé près de la gare, destiné à «accueillir les voyageurs qui débarquent à Brest» dont il ne reste que la maquette mise aux carreaux à fins d'agrandissement.

L'iconographie que nous procurent les artistes est très complète, de l'achat à la mort du cochon, tout est sujet de peinture. Olivier Perrin, observateur attentif des mœurs bretonnes au début du XIX^e siècle, n'a pas représenté la tuerie, mais le moment où l'on tire (et pousse) l'animal vers le lieu de sa mort. Le cochon étant tué plutôt pendant la saison froide, le sujet s'offre rarement aux artistes de passage pendant l'été ; seuls ceux qui séjournent longuement dans le pays, peuvent assister à cet épisode marquant : c'est l'année même de l'achat de sa maison, *Silencio*, à Perros-Guirec que Maurice Denis (1870-1943) peint *La mort du cochon*, scène familiale dénuée de violence, située dans la cuisine de *Silencio* où toute la famille assiste au dépôt du cochon mort sur la table, apporté par le paysan qui l'a élevé (un titre ancien est *Lissillour apprête le cochon*). Une lettre de sa femme mentionne l'achat de ce cochon en 1908¹².

L'évocation de Lucien Simon, en 1922, est d'un réalisme plus violent. La propriété de l'artiste, un sémaphore désaffecté à Sainte-Marine en Combrit, acheté en 1901, comprenait une petite ferme. Le Parisien pouvait donc observer le travail paysan en voisin et des œuvres comme *Le tarare* ou *La mort du cochon*¹³ témoignent de cette familiarité. Il situe l'opération dans la cour de la ferme, dans un espace fermé, deux femmes observent le boucher qui s'apprête à raser la bête morte, énorme, étalée sur une table rougie. Au premier plan, un seau rempli de sang. La lumière souligne la blancheur blafarde du corps et la précision brutale des gestes.

Jean Frélaud, dont la famille au début du siècle possédait également des propriétés agricoles non loin de Vannes, a consacré deux estampes au sujet : en 1903, *Tueurs de cochon*, en 1925, *La toilette du cochon* ; la première est une eau-forte, la deuxième une lithographie. Curieusement, de la part d'un artiste très scrupuleux, les deux évocations présentent des étrangetés : dans la première, deux hommes se penchent sur le corps gisant à même la terre, devant la porcherie, semblant s'acharner, dans la seconde, le travail sur le cochon mort paraît se passer en plein champ.

L'enquête graphique menée par Mathurin Méheut dans tout le monde agricole breton, ne pouvait manquer la mort du cochon. Il lui a consacré plusieurs dessins. L'un d'eux, aperçu dans le commerce, raconte, recto verso, en quatre épisodes ses différentes phases (dessin probablement fait à l'improviste, ou bien quand les feuillets du carnet étaient épuisés). Le

¹² Huile sur carton, 53-70 cm, C.P.

¹³ Huile sur toile, 47-55 cm, C.P., esquisse pour un tableau de plus grand format.

fonds d'atelier, au musée de Lamballe conserve une dizaine de dessins, l'un présentant le cochon mort allongé sur un banc, deux montrant hommes et femmes s'affairant sur le corps du cochon allongé ou pendu¹⁴.

Plus souriantes sont les images consacrées aux marchés. L'élevage des porcs est intégré à la polyculture de consommation familiale, mais ils constituent aussi un élément important des échanges.

L'image populaire s'est emparée du motif alors banal de l'homme ou la femme allant au marché avec son ou ses cochons à vendre (ou que l'on vient d'acheter). Quand ils sont petits, on les porte sous le bras comme cette *Femme de Douarnenez*, vers 1880, sous la signature J.M.O. Plus souvent, ils sont en laisse et marchent près du paysan, à *Rosporden*, vus par Frédéric Sorrieu (c. 1807- ?) dans ses *Souvenirs de la Basse Bretagne*, vers 1865, ou à Douarnenez, encore (J.M.O.). Figures anodines, étranges seulement pour le citadin... Hippolyte Lalaisse en place quelques-uns auprès d'un couple de Ploërmel conversant. Le spectacle est plus piquant quand ils sont quatre ou cinq, littéralement ficelés et tenus en laisse par autant de paysans en costume. Une carte postale présente ainsi le *Départ pour le marché* à Plougastel.



Émile Dezaunay, *Bigoudène aux cochons*, aquarelle en couleurs, 21-27 cm, Pont-Aven, musée.

¹⁴ Respectivement 72 08 B 253, 257 et 261.

Un artiste reprend ce sujet pittoresque, Émile Dezaunay (1854-1938), parmi les estampes en couleurs où il donne le meilleur de son talent. Dans *Bigoudènes aux cochons* (vers 1895), il saisit les protagonistes sans se moquer, mais l'humour de situation perce et confirme tout à fait à ce qu'en dit le critique Arsène Alexandre «son art à la fois populaire et raffiné, il est malicieux quand il regarde, candide quand il raconte»¹⁵.

Le marché est évidemment le lieu privilégié de l'observation. L'œuvre la plus ancienne est *Le champ de foire* d'Olivier Perrin, au début du XIX^e siècle¹⁶. Situé à Quimper, le marché a deux dominantes, celui des bovins et celui des porcs, séparés dans l'espace du champ de foire. Les porcs, très gros au regard de la taille des hommes, sont rassemblés tout au fond, tandis qu'ailleurs, une femme en amène deux autres.

D'autres marchés, à certaines dates, sont spécialisés. Le 21 mai 1862, le Lorrain Eugène Gridel (1839-1901), en voyage exploratoire dans le Finistère, consacre un feuillet de son carnet à un marché aux cochons : «Jour de foire à Crozon», note-t-il¹⁷, hommes et femmes participent à la vente. En 1868, Eugène Martin dans son album de dix eaux-fortes, *Les Bretons mœurs et coutumes*, édité chez Cadart, décrit un marché semblable dans la région de Pont-Aven, avec une même densité de la foule. Plus tard, le Quimpérois Lionel Floch (1895-1972) préfère la rusticité de la gravure sur bois pour évoquer un *Marché aux cochons* en pays bigouden¹⁸ : les volumes clairs, sommairement modelés d'énormes bêtes contrastent avec les robes noires des femmes qui les côtoient.

Nombreux sont les artistes à s'être plongés dans ces spectacles bruyants et hauts en couleurs, dans lesquels Olivier Perrin a introduit maladroitement un ordre tout à fait arbitraire pour les besoins de sa composition. Eugène Boudin les décrit à l'intention de son frère, en 1867 : il évoque le tohu bohu d'un marché à Hanvec, avec les moutons en tas, la foule compacte... «On bat des cochons qui ne veulent pas avancer (...) D'autres ont fait un nœud coulant à une corde qu'ils ont passée au groin d'un porc, lequel pousse des grognements terribles, poussé qu'il est par deux paysans». Au Faou, un orage perturbe le marché, «les cochons errent sur la place, les truies entourées de leur nombreuse progéniture cherchent à l'abriter de leur mieux»¹⁹.

¹⁵ Eau-forte et aquarelle en couleurs, 21,5-27,5 cm. *Émile Dezaunay*, Pont-Aven, 1996-1997.

¹⁶ Huile sur toile, 67-85 cm, Quimper, musée des Beaux Arts.

¹⁷ GUILLEVIC, J.-L., HALLEZ, J., LE STUM, P., *Joseph-Émile Gridel, la vision inédite d'un peintre lorrain en Bretagne de 1862 à 1878*, Douarnenez, 1998.

¹⁸ Gravure sur bois, 27-42 cm, Quimper, musée des Beaux Arts.

¹⁹ «Notes d'un voyage en Bretagne (1867)», *Le Mercure de France*, juillet, août 1924, p. 239, 241



Lionel Floch, *Marché aux cochons*, gravure sur bois, 27-42 cm, Quimper, musée des Beaux-Arts.

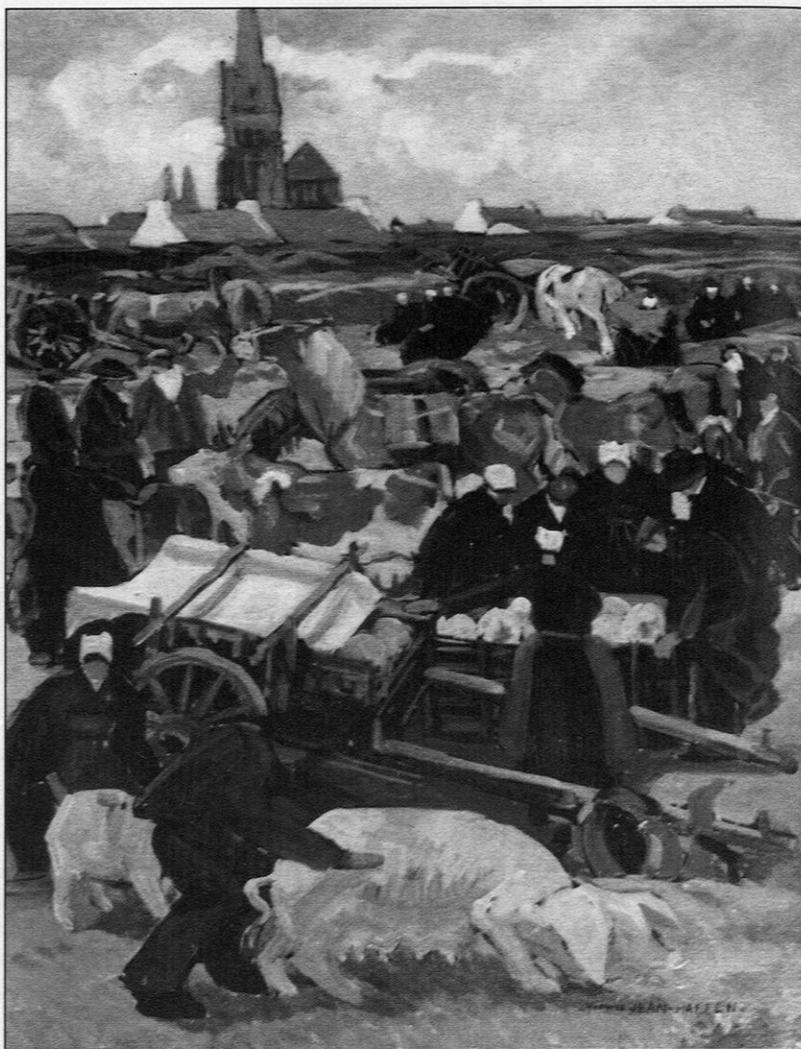
L'exercice pictural est difficile dans la cohue des marchés. Eugène Boudin a fait quelques aquarelles mais n'a tiré aucune peinture de telles observations. Pour la lithographie *Un champ de foire dans le Faouët* (sic), Hippolyte Lalaisse cible cette agitation confuse des hommes mais il dégage son premier plan pour mettre en valeur les efforts d'une femme occupée à rassembler deux truies et leur progéniture. L'approche la plus simple est d'isoler un groupe, ainsi Charles Cottet (1863-1925) ignore la foule dans son *Marché aux cochons en Bretagne*²⁰, le groupe des cochons occupe le premier plan, cadré par les femmes au costume sombre. Joseph Bouchor, dans *Marché aux cochons à Auray*, centre l'attention sur le contraste des carnations roses, des robes noires, dans la grisaille du bourg²¹.

Les peintres qui ont souvent traité ces sujets sont Mathurin Méheut et son amie Yvonne Jean-Haffen (1895-1993). Les marchés, lieux vivants avec les pardons de la pérennité des costumes et des mœurs conviviales dont ils veulent fixer le souvenir, sont leurs lieux de prédilection. Y. Jean-Haffen choisit des formats en hauteur pour évoquer les marchés, que ce soit au Folgoët ou à Dinan. Dans cette ville où elle réside à partir de 1937, le marché aux cochons se tient près du château, sous les remparts, arbres et murailles structurent l'espace en contraste avec l'animation foisonnante de la foule mêlée, hommes en longue blouse bleue, femmes en noir et petites coiffes, charrettes, chevaux... Elle aime placer au premier plan les notes roses des porcs. La description sait rester allusive et alerte dans ses touches de couleurs.

Mathurin Méheut a laissé des images des marchés aux cochons à Dinan, Douarnenez, Plougastel, Quimper... Il a souvent travaillé au marché de la Montbrand près de Lamballe, les oies y étaient échangées en nombre.

²⁰ Huile sur toile, 73-94 cm, vente Brest 12 mai 2002.

²¹ Huile sur toile, 38-46 cm, Vannes, musée de la Cohue.



Yvonne Jean-Haffen, *Foire au Folgoët*, caséine sur isorel, 80-55 cm, Dinan, maison d'artiste de la Grande Vigné.

Il en fixe l'image dans une grande gouache intitulée *La Montbrand Côtes-du-Nord*²² : marchent de concert vers le marché des cavaliers, des femmes

²² Gouache sur papier, 80-110 cm, C.P.

aux étranges coiffes engonçantes, armées de cannes et une troupe impressionnante d'oies. L'œuvre sera utilisée pour la couverture du livre de Florian Leroy, *Pays de Bretagne* en 1937.

Ces œuvres diverses, qui s'échelonnent des débuts du XIX^e siècle aux années 1930, soulignent la stabilité de la civilisation rurale en Bretagne, même si des artistes comme Méheut ont conscience que de tels spectacles sont bientôt appelés à disparaître.

De la description au sujet pictural

À l'évidence, le sujet séduit les peintres en Bretagne, tant le nombre d'évocations est grand et de la part des talents les plus divers.

En fait, le cochon est un modèle fort inhabituel dans la tradition picturale. En Bretagne, il s'offre spontanément au peintre à la recherche de sujets. Albert Robida (1848-1926) souligne la caractère saugrenu d'un tel sujet dans une bande dessinée éditée par Pellerin à Épinal, vers 1890-1900, intitulée *Le modèle*. L'histoire est en treize épisodes : le peintre s'installe devant son modèle, avec l'objectif d'en faire son tableau de Salon, c'est un cochon d'abord endormi, puis éveillé, séduisant puis remuant et belliqueux ; s'en suit un pugilat, la mort du modèle, transpercé par le parasol de notre artiste, et en conclusion une nature morte charcutière pour le prochain Salon et des agapes à l'auberge du village... Un tel sujet édité dans l'image populaire nationale révèle en fait et son incongruité et sa popularité. Bien des paysagistes des campagnes bretonnes se laissent séduire, et mentionnent cette présence sans s'y appesantir. Ainsi une peinture anonyme, probablement de la main d'un Américain présent à Pont-Aven dans les années 1870, montre trois peintres au travail devant leurs chevalets, dans une cour, devant eux, des «modèles», une jarre, un char à bancs et ... un cochon qui se prélassait au soleil, comme satisfait d'une telle attention. Le tableau qui a fait partie de la collection de l'hôtel Julia (a-t-il décoré les murs ?) a été intitulé *Peintres américains sur le motif*²³. On connaît très mal Paul Lheureux (?- ?) qui a travaillé au Faouët, et on ne sait s'il y a souffert de l'isolement, ou si par ailleurs la critique l'a malmené, en tous cas il exerce sa verve d'artiste incompris quand il intitule un dessin *Critique d'art au Faouët, autoportrait*²⁴, l'artiste est de dos, la boîte à dessin au centre avec l'œuvre en gestation un

²³ Huile sur toile, 50-73 cm, C.P. *Peintres américains en Bretagne, 1864-1914*, Pont-Aven, 1995.

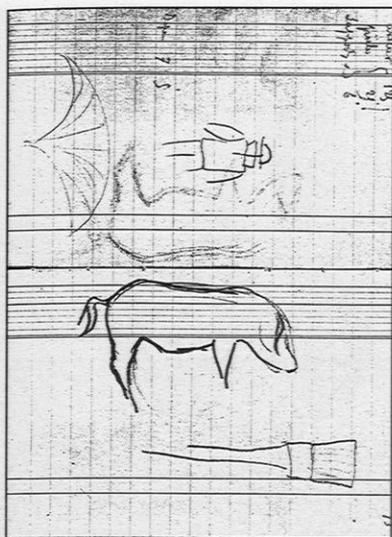
²⁴ Crayons de couleurs, 27-20,5 cm, C.P.



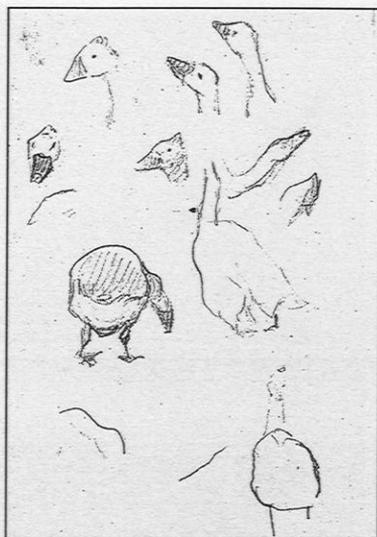
Paul Lheureux, *Critique d'art au Faouët*, crayons de couleurs, 27-20,5 cm, collection privée.

moment abandonnée, qu'une oie majestueuse contemple ; l'ombre au sol réunit l'artiste, l'œuvre et ... l'oie.

Ce modèle, qui s'offre à l'artiste, il lui faut le maîtriser, cela se conquiert au prix de nombreux croquis dont des carnets nous gardent trace. Ceux que Gauguin remplit à Pont-Aven, en 1886 et encore en 1888, lors de son deuxième séjour, révèlent l'importance de ce travail sous-jacent à la création picturale. Autodidacte, en 1886, il est encore plus ou moins débutant, mais en 1888, il est à la plénitude de son développement, ce qui ne l'empêche pas de multiplier encore les études de tous les animaux qu'il rencontre, cheval, vache, mouton, oie et cochon, qui lui fourniront un élément d'animation dans ses compositions peintes. Les croquis sont faits rapidement, mêlés à toutes sortes de notations. Ils côtoient des profils féminins et aussi la figure de la Bretonne bras en croix qui se retrouvera sur les céramiques. La maîtrise du geste graphique s'y affirme. Il travaille exclusivement sur la ligne, se préoccupe peu du modelé. Ses dessins du cochon breton soulignent l'allure de celui-ci : haut sur pattes, groin allongé, grands oreilles, il a un aspect sauvage, ce qui n'était pas pour déplaire à Gauguin, mais notons que dans les transcriptions picturales, son modèle perd l'aspect inquiétant qu'il a sur certains feuillettes. Il travaille la



Paul Gauguin, *Cochon*, feuillet du carnet dit d'Arles et de Bretagne, 16,1-18 cm, Jérusalem, musée d'Israël.



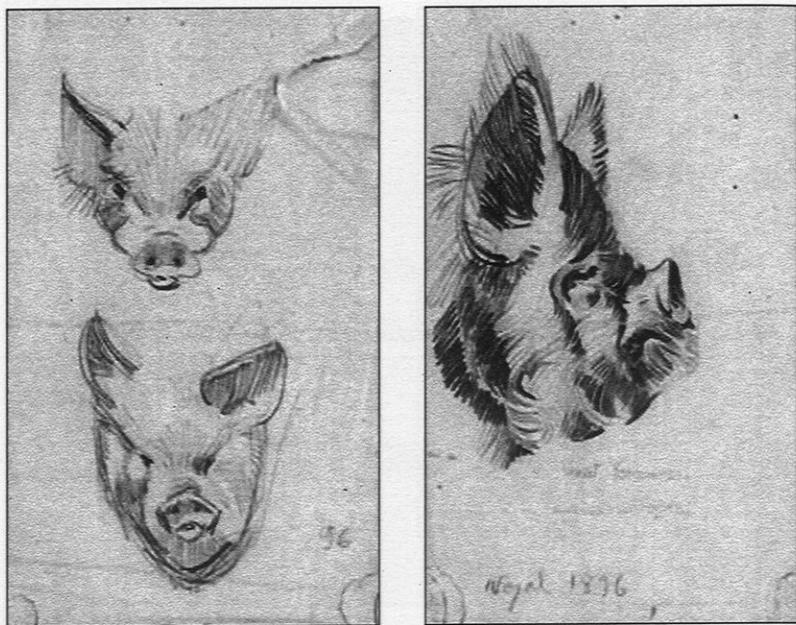
Paul Gauguin, *Études d'oies*, feuillet du carnet dit de Rouen, 16,5-10 cm, New-York, the Hammer Galleries.

silhouette des oies de la même façon, de profil, de dos, détails multipliés de la tête, mouvements bizarre du cou, allure dégingandée d'une jeune bête... On sait qu'il avait lors de son premier séjour à Pont-Aven, un album de l'humoriste anglais Randolph Caldecott (1846-1886) et qu'il y confrontait ses propres dessins d'oies. Une belle page est conservée au Cabinet des arts graphiques du Louvre, graphisme très économe, une oie massive, complétée de trois croquis de la tête ; une autre est conservée à la National Gallery de Washington, postures, dessin d'un cou, têtes de face et de profil...

Deux silhouettes abrégées d'oies, tracées d'un seul coup de crayon, se retrouvent sur la feuille où il campe, en 1890, le portrait caricatural de ses amis Roderic O'Conor (1860-1940) et Meyer de Haan (1852-1895), à côté du sien²⁵ ; dans ce dessin humoristique, c'est avec la coiffe pont-aveniste, la seule référence à la Bretagne (cette association se retrouvera dans les recherches décoratives).

Il est moins étonnant de trouver de nombreux dessins d'oies et de cochons dans l'œuvre de Méheut : ces animaux et bien d'autres font par-

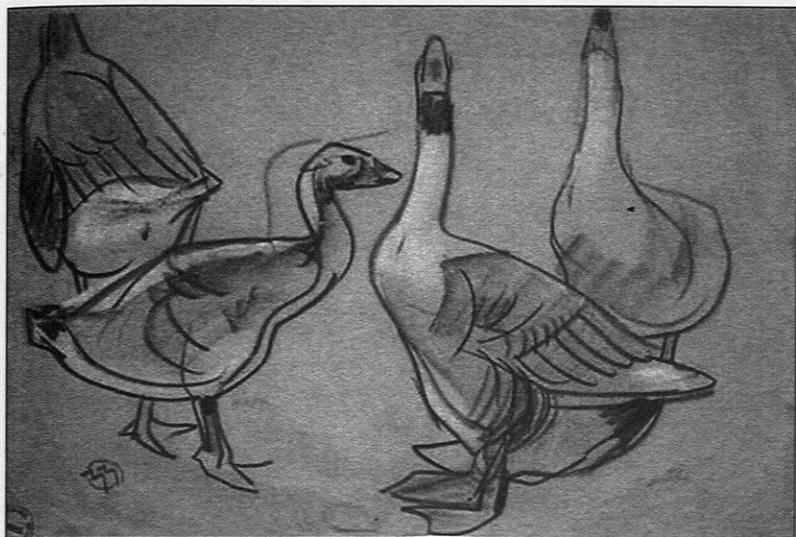
²⁵ Crayon sur papier, 28-44,5 cm, 1890, Frederickssund, J.F. Willumsen Museum.



Mathurin Méheut, *Vérat Yorkshire à la duchesse de Feltre*, crayon gras, 21,2-25,9 cm, Lamballe, musée Mathurin Méheut.

tie de ce répertoire régional qu'il explore sans se lasser pendant toute sa carrière. Dans ses pérégrinations, l'enquêteur insatiable qu'il est, rencontre oies et cochons sur la route des marchés et sur les champs de foire, mais il ne manque pas d'explorer les alentours de la ferme, de s'arrêter dans une prairie, de noter les couvées et les portées. Le spectacle des mères entraînant, protégeant, nourrissant leur famille est récurrent. Le musée de Lamballe, conserve à ce jour près de 40 dessins concernant les oies, près de 60 concernant les porcs²⁶. Comme il avait appris à le faire à ses débuts dans ses travaux pour la revue *Art et décoration*, et son exploration de la faune marine, Méheut sait multiplier les notes analytiques sur une même page, cherchant à comprendre le détail d'une patte, le fonctionnement de l'aile, captant les tonalités de beige, saisissant l'éclat de la vie dans un œil. Il saisit la truie de profil aux mamelles impressionnantes, la truie à l'auge ou allaitant des portées nombreuses... Ses dessins pourraient permettre de dresser la liste des différentes

²⁶ Quelques-uns de ces dessins ont été exposés dans *Foires et marchés de Bretagne*, 1993 et *Les animaux de Mathurin Méheut*, Lamballe, 2001.



Mathurin Méheut, *Études d'oies*, crayon sur papier gris, 30,2-45 cm, Lamballe, musée Mathurin Méheut.

espèces de porcs élevés alors en Bretagne, (certains noirs, ou tachés de noir). Il lui arrive même de faire un véritable portrait : deux dessins de face et au verso le profil d'un verrat ; le portrait est daté, 1896, localisé à Noyal et annoté «vérat Yorkshire à la duchesse de Feltre» (sic). Tantôt les traits rapides du crayon noir suffisent, ou encore l'association de deux crayons (pour les oies, un seul rehaut pour le roux du bec), tantôt la couleur intervient, trois ou quatre tons campent les corps roses ou les plumages blonds dans le vert de la prairie.

Ces dessins sont le matériel documentaire nécessaire à l'artiste, mais (sauf pour la mort du cochon) jamais un tableau n'est consacré exclusivement à l'animal rustique. Il lui fournit surtout un élément d'animation dans un paysage, apportant une indication d'échelle, un contraste de formes ou une note de couleur. Ce n'est pas un sujet très habituel à Émile Laboureur (1877-1943) que *L'Homme au cochon*²⁷ : dans un espace simplifié fait de pignons géométrisés et d'arbres traduits en taches, sur un sol travaillé en bandes abstraites, le paysan est réduit à une silhouette sombre et plate tandis que l'animal offre sa blondeur rosée et modelée. Sujet rare aussi chez

²⁷ Huile sur carton, 32,5-35 cm, C.P.



Adolphe Beaufrère,
*L'oie sur les bords de
l'Aven*, huile sur papier,
26-21 cm, vente, Brest,
19 décembre 2004.

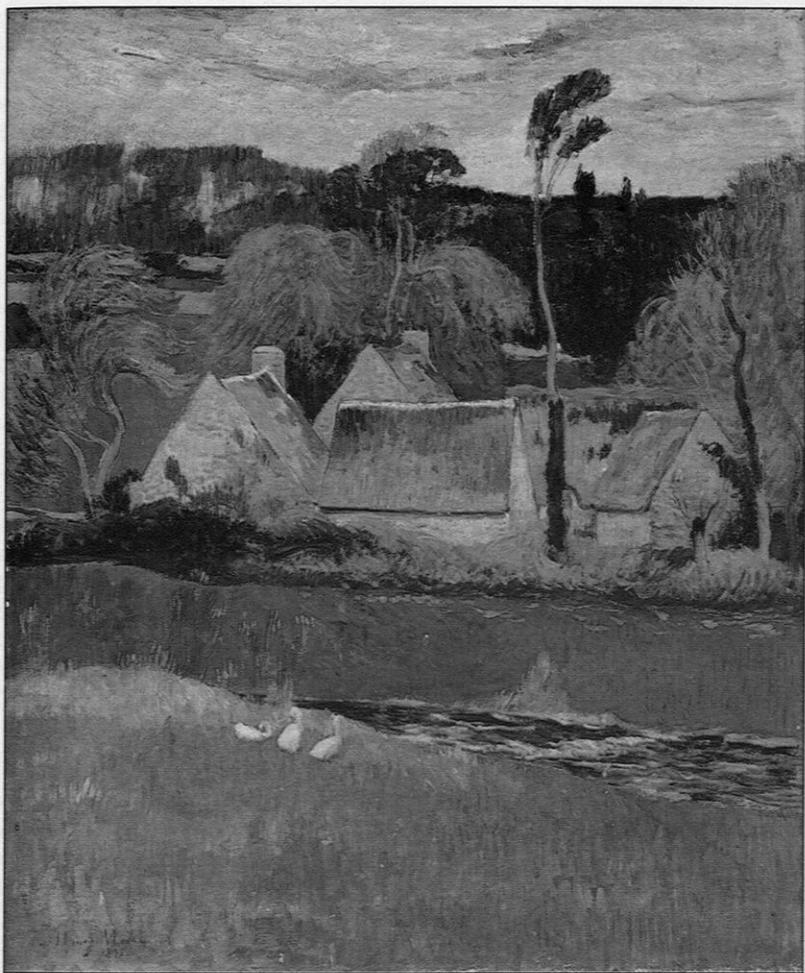
Adolphe Beaufrère (1876-1960) qui dans *L'oie sur les bords de l'Aven*²⁸ associe avec humour la grande silhouette d'une oie blanche à un paysage lointain qu'elle semble contempler. Vers 1891, Henry Moret (1856-1913) peint un paysage animé, *Jeunes Bretonnes dans la lande*²⁹ ; elles sont deux femmes appuyées à un muret, neutres de coloration, devant elles les tons roses de deux gros cochons tachés de noir sont essentiels pour accorder la tonalité du chemin à l'harmonie des verts et du bleu marin. Dans un autre paysage, en 1895, *Les oies bords de l'Aven*³⁰, les plans se développent dans une forte harmonie de verts et de roux dans laquelle les trois petites notes de blanc, trois oies dans la prairie du premier plan, sont cruciales.

D'autres fois, l'animal est cité en détail dans un tableau au sujet tout autre, détail échappant à notre attention, à moins d'une lecture focalisée sur sa recherche. Dans *Mère et son enfant place du Faouët*, Élisabeth Sonrel (1874-1953) a fait le portrait élégant d'une jeune mère et de son enfant devant les halles du Faouët, deux enfants l'accompagnent, les beaux cos-

²⁸ Huile sur papier marouflé sur toile, 26-21 cm, vente Brest, 19 décembre 2004.

²⁹ Huile sur toile, 84-115 cm, Indianapolis, Museum of Art, ancienne collection Josefowitz.

³⁰ Huile sur toile, 80-61 cm, signé daté en bas à gauche, C.P.



Henry Moret, *Les oies bords de l'Aven*, huile sur toile, 80-61 cm, 1895, collection privée.

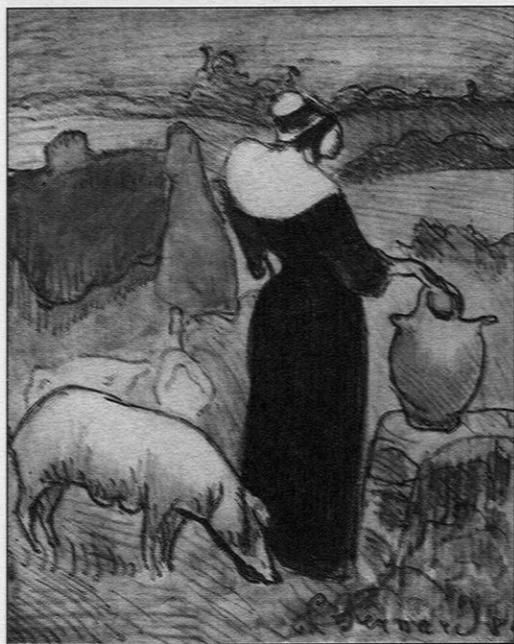
tumes attirent l'attention, mais l'on sait désormais que la place du village était fréquentée par les oies : tout au fond, près d'une porte ouverte, quatre oies se promènent dans la lumière³¹. Le grand tableau de Gauguin, *Les quatre Bretonnes*, ou *Bretonnes causant*, bilan de son premier séjour bre-

³¹ Voir DELOUCHE, D., «Portraits bretons : entre vision sombre et vision idyllique», *Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne*, LXXXII, 2004, p. 376.

ton en 1886, a suscité maints commentaires sur la composition, l'action décrite, le travail des costumes, les concessions au pittoresque, l'amorce d'un parti primitiviste, etc. Il a été maintes fois reproduits, mais il a fallu attendre la publication du deuxième catalogue de l'œuvre complet, en 2001³², pour qu'un détail photographique, reproduit en pleine page, révèle à tous la présence de quatre oies cadrées à l'arrière plan par les bras de deux femmes (on avait plus aisément repéré le paysan en situation similaire). Les taches blanches reprennent le blanc des collerettes et des coiffes. Comme au Faouët, les oies étaient nombreuses à Pont-Aven, mais ici, l'artiste les a délibérément mises en exergue.

D'ailleurs les peintres du groupe de Gauguin ont particulièrement aimé le sujet des oies et des cochons.

Ces animaux sont très souvent associés au thème du travail rural, et l'on sait que Gauguin et ses amis ont beaucoup plus représenté le labeur paysan que les peintres de tendance réaliste qui les ont précédés dans la région. Émile Bernard (1868-1941) est le plus prolifique, dans ses dessins, gravures et zincographies. Dans *Paysanne bretonne* ou *La femme à la cruche*, deux oies blanches derrière le cochon du premier plan accompa-



Émile Bernard, *Bretonne dans sa ferme*, zincographie, 30-22,4 cm, Pont-Aven, musée.

³² WILDENSTEIN, Daniel, *Gauguin, premier itinéraire d'un sauvage, catalogue de l'œuvre peint*, 1873-1888, Paris, 2001.

gnent la haute silhouette de la femme³³. *La lessive* est une longue gravure sur bois où des oies occupent les temps faibles de la composition, entre les femmes au travail. C'est aussi une gravure sur bois que le jeune artiste tire, probablement en 1890, pour une loterie destinée à lui procurer quelque argent en mettant un de ses paysages comme lot : un clocher, trois oies et une Bretonne forment la composition sommaire destinée à séduire l'amateur. Sur les six planches qui composent l'album intitulé *Bretonneries*, que Bernard présenta au public à l'occasion de l'exposition de peinture du groupe impressionniste et synthétiste au café Volpini en 1889, presque toutes consacrées au travail féminin, trois introduisent ces animaux familiers : deux oies discrètes au centre de *Bretonnes étendant du linge*, deux plus présentes, dans *Bretonnes faisant les foins* (elles sont décentrées mais font écho direct au blanc des collerettes et les femmes se retournent vers elles). Par contre, les porcs sont au cœur de la composition des *Bretonnes nourrissant des cochons* ; la pose d'une femme ne laisse pas d'étonner : que fait-elle penchée sur la bête qu'elle prend à brassée ?

Paul Sérusier (1864-1927) traite ce thème de la nourriture du cochon de façon plus conforme aux réalités familières, il en tire des peintures dénuées d'esprit péjoratif, d'une quotidienneté toute simple : au centre de la *Bretonne donnant à manger aux cochons*, les deux bêtes sont toutes en rondeurs claires, décentrée la jeune femme est décrite attentive à son travail. Par contre dans *Les porcelets*, presque les mêmes dans le même espace, l'audace est dans le rapport au cadre, puisque la femme, qui s'éloigne, travail accompli, est coupée par le haut du cadre³⁴ : en opposition à toute la tradition, le sujet a basculé vers le monde animal.

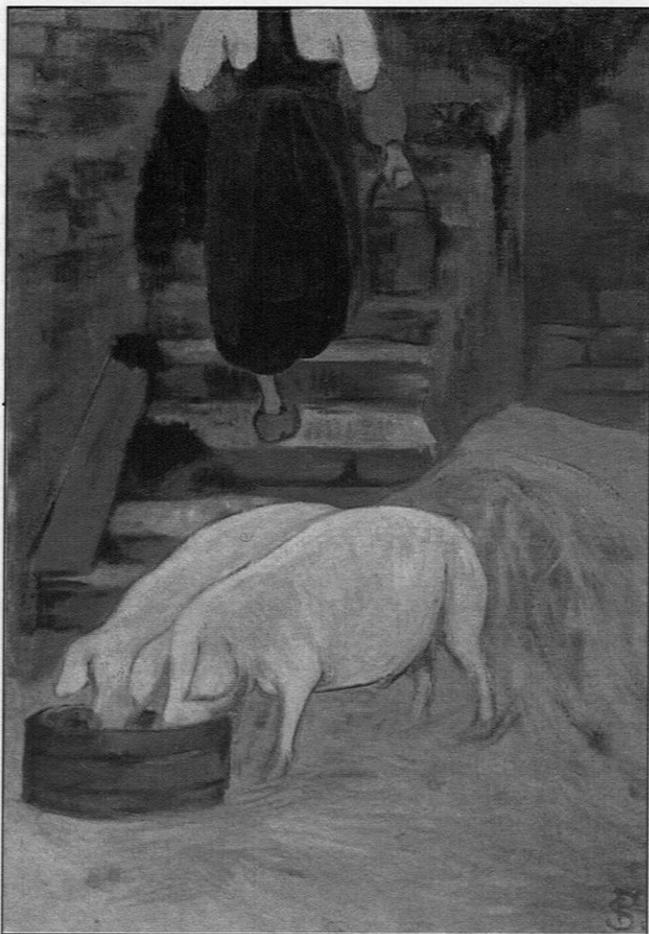
C'est le thème du marché qui donne à Émile Bernard l'occasion de proposer une belle démonstration du synthétisme, ce style mis au point par Gauguin et lui-même pendant l'été 1888. Le tableau *Bretons gardant des porcs* est peint en 1892, peu avant l'abandon par l'artiste de ce style. Dans un espace fermé, mais très clair, les formes, hommes, femmes et animaux sont simplifiées à l'extrême, plates ou presque, solidement cernées. Les couleurs sont fortes, l'espace rose, le cheval rouge, les cochons jaunes, contrastant avec le bleu foncé des costumes. Tel que dans un puzzle, tout est très cohérent, compact, les femmes cadrées dans l'embrasure des fenêtres, les hommes près des bêtes, les porcs massés et unifiés par la couleur³⁵. Contrairement aux approches réalistes de ce type de sujet, la scène est étonnamment

³³ Dans le deuxième état de la zincographie, les oies ont disparu. D. Morane, *Émile Bernard catalogue de l'œuvre gravé*, Paris, Pont-Aven, 2000.

³⁴ *Bretonne donnant à manger aux cochons*, peinture à l'œuf sur toile, 46,5-45,5 cm, 1889, C.P.

Les porcelets, peinture à l'œuf sur toile, 54-37 cm, Pont-Aven, musée.

³⁵ Huile sur carton marouflé sur panneau, 86-116 cm, 1892, C.P. Voir *Kénavo monsieur Gauguin*, Pont-Aven, 2003, n° 10.



Paul Sérusier, *Les porcelets*, peinture à l'œuf sur toile, 54-37 cm, Pont-Aven, musée.

calme, bêtes et humains comme immobilisés le temps de la pose. E. Bernard illustre bien dans une telle œuvre que le propos du peintre n'est plus de décrire une réalité mouvante (pourquoi rivaliser avec l'appareil photographique qui capte l'image plus vite, même si c'est alors encore en noir et blanc), mais de faire œuvre picturale, certes inspirée du réel, mais avant tout création d'ordre plastique.

Nous avons repéré, lors d'une vente à Brest en 1995, l'œuvre d'un inconnu (le monogramme de la signature est resté mystérieux), une com-

position proche de cette stylistique synthétiste, avec une élégance recherchée de la ligne, elle est centrée sur un bel envol de grandes oies blanches cadrée par les personnages féminins. Cette utilisation à des fins décoratives de la beauté majestueuse des oies est une autre voie qu'il convient d'explorer.

L'oie, un motif décoratif

Les formes élégantes de l'oie, les courbes de son long cou, sa blancheur, ses mouvements d'ailes, l'envol entretiennent la parenté avec le cygne, si apprécié des symbolistes et des décorateurs du modern style. Cette ressemblance entraîne une sorte d'ennoblissement du volatile rustique, que l'on baptise volontiers «cygne».

Dans les œuvres de Gauguin, faites en Bretagne, les titres changent et révèlent cette confusion. On avait oublié que pour sa vente de 1891, Gauguin avait intitulé *Jeux d'oies*, un tableau daté 1888 traditionnellement connu sous le titre *Paysage aux canards*. C'est une peinture d'esprit impressionniste où l'Aven, ses miroitements, ses reflets traités en ocres rosées et bleu mauve accompagnent les oies qui s'y ébattent, non loin de deux lavandières ; le point de vue plongeant supprime le ciel ; les arabesques parentes des volatiles et des vaguelettes, la similitude des blancs de l'eau et des oiseaux marquent dans ce paysage encore réaliste une tendance vers une abstraction décorative. Celle-ci triomphe dans *Bretonne et oie au bord de l'eau*, un petit panneau également daté 1888. Cette fois le paysage est réduit à des taches de couleurs, un bleu central, des rouges, des orangés ; les couleurs sont vives, telles que Gauguin, sans doute en même temps, conseillait à son jeune ami Paul Sérusier de les hausser («mettez le plus beau bleu de votre palette...») ; la lecture par rapport au réel est presque aussi difficile que dans le fameux *Talisman*, objet de cette leçon du Bois d'Amour. La touche systématiquement verticale contribue à l'unité plastique et décorative. L'oie, ailes déployées en position d'envol est au centre, semblant effrayer une jeune Bretonne, qui, jupe retroussée, sort du cadre... En 1889, dans le *Petit Breton à l'oie*, la vraisemblance du paysage reprend ses droits, même si le dessin des arbres, des rochers est très simplifié. Le sujet n'a ici rien d'anecdotique et le rapport entre l'oie, les rochers et le jeune paysan est seulement formel³⁶.

La variété de l'oie blanche semble dominer en Bretagne, si l'on en croit le témoignage des artistes ; sa ressemblance avec le cygne entraîne la

³⁶ *Jeux d'oies*, huile sur toile, 73-91,5cm, 1888, C.P., cat. Wildenstein, 2001, n° 274. *Bretonne et oie au bord de l'eau*, huile sur toile, 25-39,5 cm, 1888, C.P., cat. Wildenstein, 2001, n° 307 ; *Petit Breton à l'oie*, huile sur toile, 92-73 cm, 1889, cat. Wildenstein, 1966, n° 367.

remise en question de quelques titres traditionnellement adoptés. Ainsi la composition que Gauguin choisit pour l'en-tête de ses *Dessins lithographiques* préparés pour l'exposition de 1889, porte le titre de *Léda*, titre que l'artiste n'a pas précisé, inscrivant seulement à l'envers la sentence «Homis (sic) soit qui mal y pense». Rappelons que ce serait bien la seule fois qu'il aurait traité un sujet mythologique. Certes, le profil féminin encadré par un oiseau blanc, au long cou, ailes éployées fait référence quasi automatique au mythe de Léda et le cygne, mais la tête au bec court dans le prolongement du crâne est celle d'une oie, l'artiste a seulement allongé la courbe du cou. Ce pourrait donc être une banale gardeuse d'oies. Dans le tondo de ce «projet d'assiette» (cette finalité est inscrite à l'envers, sous l'image), deux détails nous ramènent d'ailleurs à la thématique du péché originel développée en Bretagne : un serpent, rappelant l'*Ève bretonne* recroquevillée au pied du tronc où grimpe le serpent de la tentation, et deux oisillons maladroits accolés à une pomme. Cette pseudo Léda est à mettre en relation avec une autre figure des *Dessins lithographiques*, celle de la femme prostrée, victime de cancanages, sous le titre *Misères humaines* et aussi avec ce petit panneau *Bretonne et oie au bord de l'eau*, une «Léda» bretonne fuyant le cygne-oie...

Un panneau sculpté polychrome qui a appartenu à l'ami de Gauguin, Ernest de Chamailard (1862-1931), peintre et sculpteur, est intitulé *Les cygnes*. L'un vole lourdement, deux nagent, ailes écartées³⁷. En fait Gauguin se soucie peu d'exactitude animalière. Il semble bien vouloir évoquer des cygnes dans l'élégance des ailes ouvertes, mais il a travaillé sur les modèles que lui proposait la région, c'est-à-dire les oies, les cous sont, cette fois, courts comme les becs.

Dans ce panneau, rien ne rappelle le cadre breton, mais sur les sabots qu'il sculpte, sur un tonnelet de bois qu'il décore, il s'agit bien d'oies mises en regard de paysannes ; sur le tonnelet, deux oies en méplat cadrées par une femme qui semble les garder.

Des oies arrivent en détail dans la sculpture d'un meuble bas co-signé par Émile Bernard et Gauguin, au milieu de souvenirs bretons et martiniquais. Un projet aquarellé de meuble bibliothèque³⁸, de conception semblable, fait intervenir dans les marges de deux panneaux prévus peut-être pour être vitrés, des paysannes et des oies avec au centre deux nus. Dans la marge inférieure, en symétrie, trois oies et trois bustes de femmes en coiffe ; les blancs et les lignes se répètent ; tout en haut, le dessin de deux

³⁷ L'historienne de l'art Bogomila Welsh s'est posé la question de la validité de l'appellation, pour l'exposition *Gauguin's Nirvana, painters at le Pouldu 1889-90*, au Wadsworth Atheneum Museum de Hartford, mais elle a gardé l'intitulé usuel.

³⁸ Crayon et aquarelle, 47,5-43,5 cm.



Paul Gauguin, *Projet de bibliothèque*, crayon et aquarelle, 47,5-43,5 cm, collection privée.

coiffes épouse exactement la courbe d'un cou blanc... Il semble évident que l'artiste a été frappé par cette analogie formelle.

L'oie est très présente dans les sculptures en céramique de Gauguin. Le travail de la céramique est une activité importante entre 1886 et 1889, à Paris, dans l'atelier d'Ernest Chaplet (1835-1909), céramiste renommé. L'espoir de gagner sa vie (!) avec ces «petits produits de mes hautes folies», selon ses termes, l'anime. Il crée pots et vases aux formes d'une inventivité inépuisable. Parmi les thèmes récurrents, il y a la Bretonne, souvent représentée bras en croix et l'oie. Ce motif est volontiers souligné par le relief et/ou la polychromie. Il peut se présenter soit en transposition d'une scène peinte, comme dans la jardinière dite à la bergère bretonne : l'oie se retrouve en marge de la composition avec le personnage féminin, qui occupe un des grands côtés et, seule, sur l'un des petits côtés. L'oiseau y est dans une attitude observée, comme dans un autre vase bas et pansu où deux oies courent de concert, leurs formes en léger relief soulignées de blanc. Dans d'autres vases aux formes plus étranges, la silhouette en relief de l'oie, est très simplifiée, saisie dans ses attitudes caractéristiques. Dans un double pot, Gauguin l'organise en couple affronté, cous emmêlés dans l'esprit des chapiteaux romans ; le motif est ici la seule tache, blanche, sur

la couleur brique du pot. Le vase en forme de gourde de pèlerinage, acquis en 2004 par le musée des Beaux Arts de Quimper³⁹, est orné en regard de l'anse par un couple de jeunes Bretons dégagés en fort relief tandis que, de part et d'autre, une oie s'enlève en léger relief, soulignée par l'émail blanc qui valorise le profil du volatile sur la panse lisse et brune du vase⁴⁰.

Cet intérêt de Gauguin pour ce motif animal est tel qu'il n'est pas étonnant de trouver l'oie dans le décor de la salle à manger du Pouldu. Elle figure au-dessus de la porte d'entrée, juste au-dessus du *Bonjour monsieur Gauguin*. Le fragment de cloison peint, aujourd'hui conservé au musée des Beaux Arts de Quimper était resté intact, protégé par plusieurs couches de papier peint, quand on l'a retrouvé en 1924. L'oie est monumentale, cou tournée vers l'arrière, pattes énormes. Le titre «Maison Marie Henry» en fait une sorte d'enseigne, elle accueille le visiteur en gardienne du lieu, peut-être aussi en symbole de la région. La peinture sur plâtre, rapidement faite, n'a donné lieu à aucun éclat de la couleur, la forme blanche s'enlève sur un fond noir, bec, pattes et trois sortes de boutons floraux (?) reprennent le même ton roux (à gauche, une forme peu lisible, pourrait être un oisillon, totalement disproportionné – à rapprocher des deux petits volatiles de la lithographie dite «Léda» et aussi des oisillons dessinés avec un couple d'oies au revers d'une lettre adressée à Madeleine Bernard en octobre 1888⁴¹.

L'oie figure aussi au plafond de cette salle à manger. Le décor, peint sur des lattes de bois, semble irrémédiablement perdu ; on le connaît par

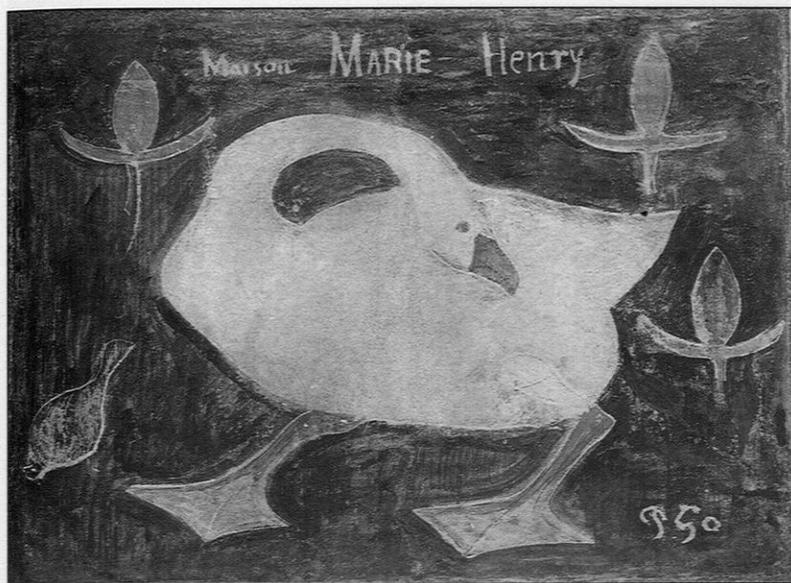


Paul Gauguin, *Vase gourde de pèlerinage*, grès partiellement émaillé, 18,3-14,7 cm, Quimper, musée des Beaux-Arts.

³⁹ Grès, 18,3-14,7 cm, Quimper, musée des Beaux Arts.

⁴⁰ L'importance de l'oie dans la thématique bretonne de Gauguin a été retenue par Patrice Cudennec, pour l'hommage qui lui a été commandé par les faïenceries de Quimper à l'occasion du centenaire de la mort du peintre en 2003 : sur l'aile de l'assiette, cinq oies blanches aux postures différentes font une ronde décorative autour du portrait qui occupe tout le fond.

⁴¹ Lettre n° 173, V. Merlhès, *Correspondance de Paul Gauguin, 1873-1888*, Paris, 1984.



Paul Gauguin, *L'oie «maison Marie Henry»*, tempéra sur plâtre, 53-72 cm, Quimper, musée des Beaux-Arts.

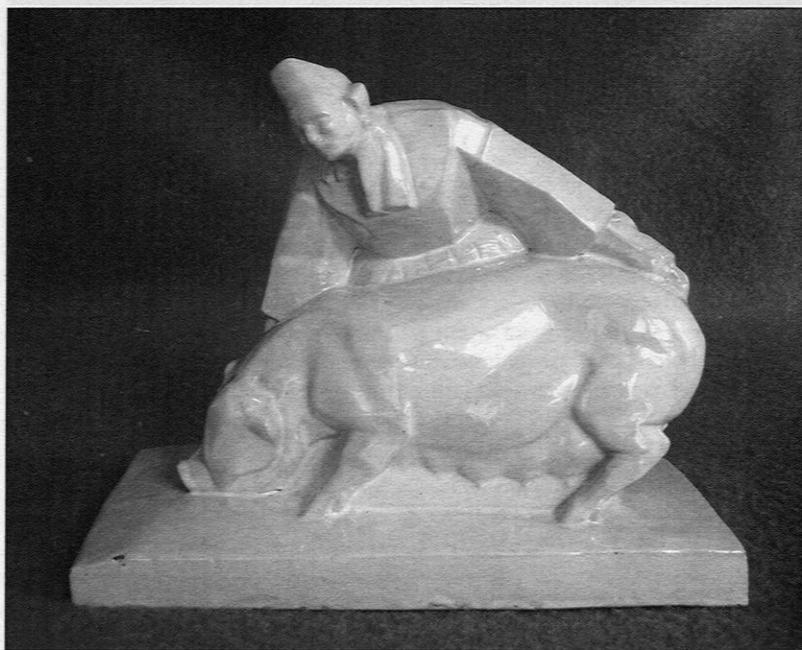
une photographie. L'oie occupe la partie centrale ; elle est à double tête à moins qu'elle soit dédoublée comme dans un reflet ; des oignons et des sortes de méduses complètent la composition. L'inscription «Oni soie ki mâle y panse» (sic) veut rappeler la philosophie qui préside à la vie du groupe. Ce décor de la salle a été fait collectivement, Gauguin, Meyer de Haan, puis Filiger, Sérusier y ont participé. Aucune signature n'apparaît sur le document photographique, mais on peut penser que ces oies du plafond doivent beaucoup à Gauguin puisqu'il a signé l'oie au-dessus de la porte.

On attribue à Sérusier le linteau de la cheminée : c'est une frise décorative représentant une danse bretonne, avec à droite un cochon et trois oies. L'œuvre exprime une volonté de simplicité en référence au dessin de l'enfant, comme Gauguin aimait à la préconiser.

Ce décor de la salle à manger du Pouldu, réalisé pendant les soirées de l'hiver 1889-1890, a suscité d'amples commentaires savants sur le symbolisme sous-jacent. En fait, il faut en nuancer le message philosophique avec cet esprit de facétie qui animait les amis qu'André Gide rencontra un soir par hasard.

Cette récurrence du thème de l'oie chez Gauguin et chez ses amis de Pont-Aven n'a pas d'équivalent chez d'autres artistes. Cependant on relève, à la vente de l'atelier Méheut en 1975, une pièce intitulée *L'oie*, un groupe en terre chamotée vernissée, produit à la manufacture de Sèvres en 1935. Son élève, Yvonne Jean-Haffen, dans une statuette polychrome de la faïencerie Henriot, accompagne une Bretonne d'une oie, ailes éployées, et pour le décor de la salle à manger, dans sa propriété de la Grande Vigne à Dinan, elle n'oublie pas de placer deux oies dans la composition murale qui résume les activités traditionnelles de la Bretagne maritime et rurale.

Par contre, les exemples d'utilisation du motif du cochon à des fins décoratives sont extrêmement rares. Dans la production quimpéroise de céramique, le cochon donne le motif pour le décor d'assiettes chez Porquier-Beau, à la fin du XIX^e siècle (une paysanne nourrissant des cochons) et chez René-Yves Creston (1898-1964) vers 1930 (un berger). Rappelons cependant que des tirelires en forme de cochon (qu'il fallait casser pour récupérer ses économies) ont été offertes pendant longtemps aux petits Bretons...



Émile Bachelet, *Bigoudène et sa truie*, faïence, 23-28,8-14,2 cm, Quimper, Henriot, collection privée.



Maurice Denis, *Offrande bretonne ou le bénédicité*, huile sur toile, 150-168,5 cm, Morlaix, musée des Jacobins.

La morphologie du cochon se prête peu à l'arabesque décorative. Néanmoins, Maurice Denis le place en 1909 dans le décor de la salle à manger de *Silencio*, à Perros-Guirec. C'est une frise en trois panneaux, le cochon figure dans l'un d'eux, *Le Bénédicité*, offrande de ses filles à la Vierge représentée sous les traits de sa femme Marthe. Le peintre a repris exactement le dessin du cochon figurant dans la peinture intitulée *La mort du cochon*, où Marthe est également représentée.

Émile Bernard, lui, utilise les deux motifs de l'oie et du cochon dans *Les quatre saisons*, le grand paravent qu'il peint à la demande de la peintre belge Anna Boch. Il est achevé en 1891 et exposé au Salon des XX de Bruxelles en 1893⁴². Un personnage féminin au travail, une Bretonne en coiffe à pans tombants et robe bleue, symbolise chaque saison. L'oie est appelée pour le printemps, trois volatiles blancs aux longs cous élégants et

⁴² Chaque panneau mesure 175-65 cm, peinture à la colle.



Émile Bernard, *Les quatre saisons*, paravent, peinture à la colle sur toile, 175-260 cm, collection privée.

le cochon pour l'hiver, une forme ramassée et de tonalité moins contrastée, qui surgit des volutes de fumée (aucun autre animal dans ce poème des travaux bretons). Les qualités décoratives du synthétisme s'affirment là avec brio, lignes, formes et couleurs simplifiées à l'extrême, accueillant des vers de Verhaeren.

Le cochon et la dérive caricaturale

Entre le décoratif où l'oie s'offre la part belle, presque exclusive, et la caricature, les rôles s'inversent, là est le domaine du cochon... Sauf quelques exceptions, c'est la figure de la Bretonne qui est presque toujours attachée à la représentation de l'oie, et l'esprit qui commande à la représentation est rarement caricatural, à peine relevé d'un grain d'humour. Ainsi dans l'eau-forte d'Émile Malo-Renault (1870-1938) intitulée *Le coup de vent*, les oies accompagnent les deux Bigoudènes, dont le vent soulève rubans et tabliers, dans le sens de la marche. Par contre la dérive caricaturale avec le cochon comme support a plus souvent l'homme comme cible. Et cette caricature prend souvent des allures de généralisation.

Il y a d'abord l'entêtement du cochon et sa propension à n'en faire qu'à sa tête en dépit de la volonté de ses propriétaires ou gardiens impuissants. Le sujet est puisé dans les innombrables anecdotes des allers et retours sur la route du marché. L'humoriste britannique Randolph Caldecott, venu en Bretagne en 1878, et illustrant le livre de son ami Henry Blackburn, *Breton Folk an artistic tour in Brittany*, paru à



Émile Malo-Renault, *Le coup de vent*, eau-forte et aquatinte, 44-30,5 cm, Pont-Aven, musée.

Londres en 1880, n'a pas manqué ces animaux indociles, *On the road to market*, deux cochons qui ouvrent une marche désordonnée. L'entêtement du cochon qui n'obéit pas à ses maîtres est exprimé d'autres fois par l'immobilité : ainsi Sydney Curnow Vosper dans *Le cochon obstiné* nous laisse deviner l'impuissance des deux paysans, bras croisés, près d'un animal à l'air tétu.

Une bande dessinée produite chez Pellerin à Épinal (on ignore la date, entre 1889 et 1914) est intitulée *L'un portant l'autre et réciproquement* ; elle fait partie de la collection «Histoires et scènes humoristiques». La localisation est incertaine car si le paysan est breton, la femme porte une coiffe normande, mais l'histoire souligne l'entêtement du cochon et la bêtise du Breton vaincu par plus obstiné que lui.

Dans *Le voyage comique et pittoresque en Bretagne* paru dans *Le Journal amusant* en 1859, Alfred Darjou (1822-1874) se moque de cette impuissance des hommes et sanctionne en même temps l'importance du cochon dans l'économie bretonne par la taille qu'il accorde à celui-ci, avec un mauvais jeu de mots, «Un envoi qui coûterait gros de port» (il ironise parallèlement sur la petitesse des vaches bretonnes)...⁴³ L'humour est également de mise dans l'un des dessins faits peu avant lors de son voyage : comme le *Paysan breton aux trois cochons*⁴⁴, le paysan est à terre, brandissant vainement son *pen baz*, renversé par trois cochons agités. Le voyageur a-t-il assisté à une telle scène ? Notons qu'il ne la reprend pas dans sa publication pourtant méchamment satirique.

L'œuvre la plus réussie dans ce domaine, est la gravure d'Émile Malo-Renault, intitulée *La famille au cochon*⁴⁵. La conception de la composition et tous les détails concourent à la saveur de l'humour : l'animal est énorme, mais coupé par le cadre. Il résiste à toute une famille qui le tire à l'unisson : père, mère, enfants s'arc-boutent dans des attitudes semblables et différentes ; la décroissance des tailles, l'alignement des mains le long de l'oblique de la corde, le vent qui souffle fort, à contre sens de la volonté des hommes... Le graveur a su transposer efficacement une anecdote probablement observée.

Cette familiarité du paysan breton avec le cochon finit par sous-entendre une ressemblance. Celle-ci peut être notée sans acrimonie quand É. Malo-Renault présente sous le titre *Les petits dormeurs*⁴⁶ un enfant

⁴³ Voir DELOUCHE, D., «La Bretagne comique et pittoresque d'Alfred Darjou», *Mélanges Charpiana*, 1991, p. 159-170.

⁴⁴ Crayon et aquarelle, 22,5-28,4cm, Quimper, musée départemental breton.

⁴⁵ Eau-forte, 16-30 cm, Pont-Aven, musée.

⁴⁶ Eau-forte, 40-29 cm.



Émile Malo-Renault, *La famille au cochon*, eau-forte et aquarelle, 27,5-51 cm, Pont-Aven, musée.

assoupi dans l'embrasement d'une fenêtre, la laisse encore à la main et un cochon paisiblement endormi à ses pieds.

Mais la satire s'exerce volontiers sur ce rapport du paysan breton et de son précieux animal, quand, à l'entêtement, s'ajoute la saleté, deux traits que l'on s'accorde alors volontiers à attribuer au paysan breton. Depuis le début du XIX^e siècle, bien des témoignages de voyageurs ont relevé misère et saleté des campagnes bretonnes. En juin 1836, de la région de Pontorson, Victor Hugo écrit : «La carte dit en Normandie, mais la saleté dit en Bretagne» et il poursuit : «Dans ce pays-ci, les cochons mangent de l'herbe. Il n'y a qu'eux qui soient propres en Bretagne». La cohabitation des hommes et des animaux offusque particulièrement les Britanniques.

À la fin du siècle, dans une lithographie en couleurs, au graphisme économe et élégant, Henri Jossot (1866-1951) présente le Breton en train de manger avec un cochon face à lui, attiré par le fumet de l'écuelle. L'image est étrange mais sans esprit de dérision, toute la charge agressive est contenue dans le titre commentaire : *Les bretons et les cochons mangent et couchent ensemble : faut-il que les cochons soient sales*. Henri Jossot est un anarchiste non-violent, proche des Nabis, admirateur des estampes japonaises. Pour lui, la caricature a une fonction libératrice : «La besogne du caricaturiste ne consiste pas à faire tressauter sous le rire les bedaines des brutes, mais à semer dans les cerveaux qui pensent, des idées libératrices».

Dans une autre lithographie datée 1894 et parue dans *Le rire*, Henri Jossot amuse les lecteurs avec *Le retour de la foire*, où il ajoute une dénonciation de l'ivrognerie. C'est un désopilant défilé de cinq personnages avec au centre le paysan tenant à peine debout menacé par le parapluie d'une



Henri Jossot, *Le retour de la foire*, gravure sur bois, 17,4-29 cm, collection privée.

Bretonne exaspérée, tandis qu'à contre sens le *pen baz* menace deux cochons récalcitrants qui devraient fermer la marche. En tête, un paysan chancelant porte deux jeunes cochons dans les bras, deux autres émergeant des plis des *bragou braz*, les oies, elles, sont dans un grand panier posé au sol... Le style très synthétique, la composition en frise sur fond sombre, l'élégance recherchée d'un graphisme très personnel donnent un chef-d'œuvre du genre.

Henri Jossot ne pouvait échapper au cliché religieux quand il traite la prière à la croix, dessinée à l'occasion d'une halte sur la route du marché ; auprès des cinq fidèles saisis dans leur dévotion démonstrative, deux cochons sont présents, l'un ficelé et dormant, l'autre dans la même position de prière que les humains... L'attaque anti-cléricale s'envenime dans la légende titre : *Ils iront tous au paradis*. L'image est comme une réplique dans le domaine satirique au *Christ jaune* de Gauguin de 1889 ; Octave Mirbeau l'avait longuement commenté dans *l'Écho de Paris*, dans son article qui servit de préface à la vente de février 1891... L'humoriste aurait-il vu le tableau, peut-être à la galerie Boussod et Valadon ? On l'ignore, mais au-delà, il reprend aussi une longue suite de prières à la croix, symbole de la piété exemplaire des Bretons, que l'estampe avait popularisée.

Avec plus ou moins de talent, à cette époque, les humoristes parisiens multiplient les charges contre les Bretons, celles-ci sont souvent plus agressives dans les textes que dans les images, ainsi dans *Le Sourire* du 2 juin 1900, tout est dans le titre : «Paraît que c'est la plus grande foire de vaches et de cochons du pays. On n'y voit que des Bretons»... Ces charges

sont à mettre en relation avec des chansons, tel le refrain fameux «Les pommes de terre pour les cochons, les épluchures pour les Bretons»...

D'autres éléments d'ordre politique, interfèrent dans cette vision sarcastique associant le paysan breton et l'image du cochon. Ainsi des cartes postales éditées entre 1904 et 1914 par Jean-Baptiste Barat à Saint-Quay-Portrieux sont des photographies de marchés aux cochons (à Kerfot, à Étables), elles sont accompagnées de légendes qui en détournent le sens : *Foire aux socialistes, Course aux socialistes...*⁴⁷ C'est probablement un effet des inquiétudes des milieux conservateurs à la suite des grèves qui secouent Brest en 1904, Fougères en 1907, Concarneau... et une réponse à la percée du vote socialiste en Bretagne (la ville de Brest a une municipalité socialiste en 1904).

Les inquiétudes internationales et la menace de la guerre avec l'Allemagne s'y superposent. Quel sens donner à la photographie retouchée éditée en carte postale, entre 1904 et 1914, par le même J.-B. Barat : *Povre humanité, Jaurès, En Bretagne, tous les socialistes ?* Le nom de Jaurès y est inscrit sur un cochon : le créateur de *l'Humanité* en 1904, le pacifiste des années qui précèdent le conflit sont ainsi épinglés ; le Zeppelin menaçant dans le ciel, un casque à pointe orientent la lecture vers cette dénonciation du pacifisme. La satire quitte le champ breton, devenu prétexte illustratif, pour s'orienter vers un patriotisme revanchard dont Guillaume II, le casque à pointe prussien sont les icônes : une marque de moutarde dijonnaise propose alors un moutardier tête de cochon coiffée d'un casque à pointe aux armes allemandes et une carte postale intitulée *Guerre européenne, 1914*, évoque les funérailles de Guillaume à Coëtkuidan sous la forme d'un cochon mort porté sur un brancard par des soldats.

La recherche pourrait se poursuivre, le cochon semblant être le véhicule d'idées variées, avec une charge péjorative inégale, entre le marché aux cochons à Ploërmel intitulé par l'éditeur de cartes postales H. Calindre, *Marché aux petits frères* et, en 1939, l'affiche du film de Pierre Caron, *Bécassine*, interprétée par Paulette Dubost, qui montre un cochon dressé sur le B majuscule du titre, poursuivant l'héroïne, un film qui indigna les Bretons.

Oie et cochon porteurs de symboles

Cette utilisation à des fins caricaturales de l'image du cochon amène à approfondir l'analyse et à s'interroger à propos du symbolisme inhérent à nos deux animaux, un symbolisme éventuellement ancré dans une tradition séculaire.

⁴⁷ Deux de ces cartes sont reproduites par J. Éveillard et P. Huchet dans *Une Bretagne si étrange*, Rennes, 1999.

L'oie est chargée d'un symbolisme au total assez pauvre. On se rappelle les oies du Capitole, les oies sacrées autour du temple de Junon, avertisseuses du danger mais de façon tout à fait irréfléchie. Attribué à une femme le qualificatif d'oie est synonyme de sotte. L'oie blanche est la jeune fille candide et ignorante de tout ce qui concerne le sexe. L'appellation française rejoint la tradition chinoise pour laquelle offrir une oie à une jeune fille, c'est lui signifier qu'elle doit mettre un terme à la pudeur...

Une statuette d'un artiste inconnu, qui signe Josson ou J. Osson, intitulée *La gardeuse d'oies* fait une discrète allusion à ce sens. La jeune femme est debout, elle porte le costume de la région de Fouesnant, Pont-Aven ; devant elle, deux oies dont les longs cous montent de façon indiscreète le long de la jupe qu'elle resserre des deux mains. Il s'agit d'un de ces petits bronzes folkloriques au sujet anodin alors appréciés comme décor de cheminée.



Josson ou J. Osson, *Gardeuse d'oies*, bronze, 31,5-20-15,5 cm, Quimper, musée départemental breton.

À l'opposé, le cochon est porteur d'un symbolisme d'une grande richesse, ancré dans une lointaine tradition chrétienne. Cet animal est associé à l'idée de goinfrerie. Le groin toujours tourné vers la terre, occupé à y chercher sa nourriture, ne regardant jamais le ciel, le cochon rassemble en lui tout ce qui est le plus bas matérialisme. Il est considéré comme impur et sa consommation est interdite dans certaines religions. Il symbolise dans les tableaux de mission ou *taolennou*, destinés à éduquer les fidèles en illustrant les sermons, la gourmandise et la glotonnerie. Il est figuré, par les peintres, dans le cœur de l'homme en état de péché mortel, avec le crapaud, le lion, le serpent, le bouc, le paon, tous images des péchés capitaux. Il est représenté seul ou monté par un diable noir cornu. Il tombe du cœur dans la représentation du repentir, pour sombrer dans les flammes de l'enfer. Xavier de Langlais (1906-1975) reprend encore cette symbolique en 1935 dans les *taolennou* que lui commande l'ordre des Montfortains de Guipavas.

Dans les sculptures médiévales, le plus souvent sur les sablières des églises, l'image du cochon est alliée à la musique, et à ses instruments, biniou et bombarde. Ils sont alors considérés par le clergé comme des

agents de dépravation : la danse étant occasion de l'entraînement dans le péché... Les représentations de l'animal instrumentiste sont assez réalistes pour susciter inquiétude et interrogation dans l'esprit des paysans, d'autant que les prêches assènent les leçons de morale⁴⁸. Cette association de l'image du cochon à celle de la dépravation est renforcée par l'iconographie traditionnelle de l'enfant prodigue, représenté avec un troupeau de cochons, image de sa déchéance loin du toit paternel. Dans *Le pardon de saint Gildas*, une gravure parue en 1866 à la Société des aquafortistes, Léonce Petit (1839-1884) l'associe à la scène de beuverie auprès du tonneau, qui sert de prédelle à l'image principale de l'estampe.

En Bretagne, aucun saint attiré ne semble avoir l'exclusivité de protéger les porcs, saint Cornély le protecteur des animaux de la ferme l'est surtout des bêtes à cornes; il est représenté accompagné de moutons et de vaches. Divers saints selon les lieux sont appelés à cette mission de protection des porcs : à Guégon (Morbihan) c'est saint Gildas, à Runan (Côtes-d'Armor) saint Vincent, à Plouguernew (Finistère) saint Garan et à Saint-Jacut-du-Méné (Côtes-d'Armor), c'est saint Jean. Curieusement ce rôle est parfois dévolu à saint Nicodème : à Guénin (Morbihan) on lâchait des porcelets en liberté dans la chapelle, le jour du pardon de saint Nicodème. À Bourseul, où il est patron de l'église, il protège les bestiaux et notamment les porcs⁴⁹. Cependant dans la statuaire religieuse, il semble qu'un seul saint soit figuré avec à ses pieds un cochon, *saint Antoine*, référence aux multiples tentations que le saint ermite dut subir dans le désert, et à celle de la fornication... Entre autres, le diable lui envoya un sanglier lubrique qu'il domestiqua et transforma en un cochon placide qui devient son compagnon. L'ordre hospitalier des Antonins, peu implanté en Bretagne, tire ses ressources de l'élevage des porcs à fins charitables. Le jour de la saint Antoine, des offrandes sont déposées au pied de la statue du saint. Le cochon fait ainsi partie de ses attributs traditionnels. Entre autres exemples, dans l'église paroissiale de Spézet (Finistère), une statue en bois du XVIII^e siècle, le représente vêtu de la bure à capuchon des Antonins, avec chapelet, livre et clochette, un cochon marchant à ses côtés. L'homme et la

⁴⁸ Mais il y a d'autres animaux musiciens, renard, chien, lapin également joueurs de cornemuse. Sophie Duhem rappelle dans son livre *Les sablières sculptées en Bretagne*, Rennes, 1997, que ces représentations d'animaux musiciens s'inscrivent dans une tradition iconographique ancienne, celle d'un monde à l'envers et elle parle de «culture joyeuse». Elle juge excessif de considérer ces sculptures comme les supports d'un discours moralisateur. La réforme catholique a eu peu d'effets sur le décor des sablières, même s'il y a des similitudes entre ces sculptures et les images peintes des *taolennou*. Voir les cochons musiciens dans les églises de Theix, Sulniac et Plougoumelen dans *Instruments du diable musique des anges, Images et symboles de la cornemuse et du hautbois en Bretagne, XIV-XX^e siècle*, Dastum, 1999.

⁴⁹ Merci à Bernard Tanguy pour les données communiquées sur ces saints.

bête sont traités avec beaucoup de réalisme. D'autres sculpteurs ont choisi de l'évoquer endormi au pied du saint.

Mais ailleurs, d'autres représentations sont moins anodines : quand Félicien Rops (1833-1898) peint de façon très réaliste *La tentation de saint Antoine*, vers 1858, il imagine un moine béat couché, un cochon dans les bras, tous deux nimbés⁵⁰. Quand, reprenant le thème en 1878, l'artiste belge présente un saint Antoine affolé devant une femme pulpeuse remplaçant le Christ sur la croix, le cochon est toujours présent, regardant lui aussi le nu, les pattes avant posées sur un livre⁵¹.

Avec l'esprit décadent de la fin du XIX^e siècle, le cochon devient l'animal emblématique de la déchéance morale et de la dépravation des mœurs. Lisons Octave Mirbeau, dans *Le calvaire* en 1886 : «Je ne suis qu'un porc immonde, allongé dans sa fange, le groin vorace, les flancs secoués de ruts impurs». Ou encore dans *Le jardin des supplices*, en 1898, évoquant une femme amie de l'héroïne : «Son corps est pareil à celui d'un porc et c'est celle-la que j'aime (...) parce qu'il y a quelque chose de plus attirant que la beauté, c'est la pourriture». J.-K. Huysmans évoque son héros des *Esseintes* dans *À rebours*, réalisant pour son édition de Baudelaire une reliure en peau de porc, «une mirifique et authentique peau de truie, choisie entre mille, couleur chair, toute piquetée à la place de ses poils et ornée de dentelles noires au fer froid»...

Le succès de la gravure de Félicien Rops *Pornokratès* (1878) a été grand et durable ; elle est devenue emblématique de tout l'œuvre. C'est d'abord une gouache, puis diverses versions gravées, multipliées pour satisfaire à la demande des collectionneurs. La description de sa «porno-cratie» par l'auteur n'est que littérale : «Cette belle fille nue, chaussée, gantée et coiffée de noir, soie, peau et velours et, les yeux bandés, se promenant sur une frise de marbre, conduite par un cochon à queue d'or à travers un ciel bleu. Trois amours, les amours anciens, disparaissent en pleurant». La riche ambiguïté du message artistique (une frise en guise de prédelle évoque la sculpture, la musique, la poésie et la peinture) est occultée par la confrontation d'un érotisme mondain avec l'image du porc. L'œuvre a fait scandale au cercle des XX en 1886.

Est-on très loin du sujet relatif à la représentation du cochon dans la peinture du monde rural en Bretagne ? Non, si l'on en croit une peinture d'Eugène Labitte (1858-1935), sorte de version bretonne, dénuée de tout érotisme, du *Pornokratès* de l'artiste belge : dans un paysage printanier,

⁵⁰ Huile sur toile, 60-50 cm, Bruxelles, Collection municipale.

⁵¹ Crayon de couleurs, 73,8-54,3 cm, Bruxelles, Bibliothèque royale. L'œuvre fut achetée par un avocat bruxellois, qui la montrait à ses amis, précieusement présentée, avec une sorte de cérémonial du secret, *Félicien Rops*, Paris, musée des Arts décoratifs, Nice, 1985.



Eugène Labitte, *Cochon et Cupidon*, huile sur toile marouflée sur contreplaqué, 53-72 cm, collection privée.

une énorme truie court, montée par un amour armé de sa flèche. Ce *Cochon et Cupidon*⁵² est un tableau tout à fait exceptionnel dans l'œuvre de ce peintre mal connu qui arrive à Pont-Aven en 1886, se fixe ensuite à Concarneau ; il expose à Paris des sujets anecdotiques banals, comme *La tartine beurrée*, *Sur le chemin de la fontaine*, *La sortie des oies*, *La demande en mariage*... Contrairement à la majorité des peintres installés à Concarneau il ne peint pas le port ou le marché et ne représente que la campagne. On ignore s'il avait gardé des relations à Paris, s'il y allait à l'occasion des Salons. On ne sait rien de sa culture et de sa connaissance de l'œuvre de Rops ? On s'interroge sur la personne qui pouvait être la destinataire d'une telle peinture ?

Mathurin Méheut, le pudique témoin des milieux populaires bretons, aurait-il succombé aux troubles plaisirs d'une telle thématique ? Un dessin représentant une femme nue montant un cochon pourrait le laisser penser. Il s'agit d'un menu pour un dîner des collaborateurs de la revue *Le Fureteur breton*, en 1907. Méheut travaille alors pour la revue *Art et*

⁵² Huile sur papier maroufflé sur bois, 53-76 cm. Galerie Gloux, Concarneau (merci à Françoise et Jean Michel Gloux pour nous avoir signalé cette œuvre).

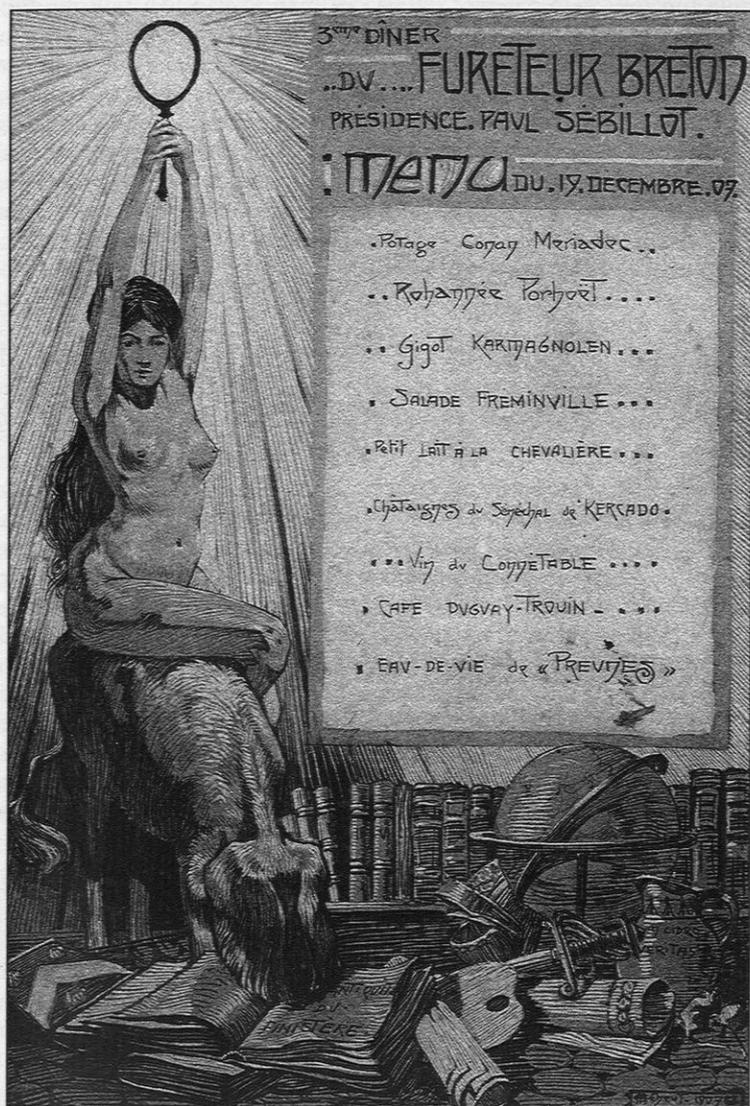
décoration et n'a pas encore atteint la notoriété. Un autre dessin pour le même menu propose une autre version plus anodine avec un chevalier en armure, également monté sur un cochon. C'est cette version qui a été retenue et qui a été publiée⁵³. Le compte rendu du dîner nous livre l'explication du sujet. Ce soldat en armure est le Chevalier de Fréminville (au sol, un livre des *Antiquités du Finistère*) et il est précisé que Méheut, qui participait aux agapes, a présenté au dessert son second menu, en écho à un long article de Léon Durocher sur «La chevalière de Fréminville» : dépouillée de son armure, il/elle est devenu(e) «la vérité éclairant le monde des Fureteurs».

Tous les menus de ces onze dîners qui rythment la vie de l'association entre 1906 et 1914, présentent un cochon, en des mises en scène diverses liées à l'actualité de la revue, et sous des signatures différentes. L'animal a en effet été choisi par facétie comme emblème par les Fureteurs à la suite d'une enquête lancée auprès des lecteurs dès les premiers numéros, sur l'origine du proverbe breton «Il mange à l'auge comme Rohan». Les très nombreuses réponses donnent lieu à deux longs articles en 1907⁵⁴. Pour le premier dîner, Malo-Renault dessine la duchesse Anne présentant à bout de bras un plat avec un cochon armorié. Pour le deuxième, J. Forges présente un paysan retenant un cochon qui veut entrer dans une auberge dont l'enseigne, *À la descente des Rohan*, affiche un cochon. Le troisième est celui de Méheut. Le quatrième par Laigneau de Villeneuve montre un cochon peintre installé sur un dolmen en train de dessiner une Bretonne qui tricote au pied d'un menhir. En 1909, Daniel Mordant dessine un cochon nimbé jouant du biniou devant l'Institut, pour

⁵³ *Le Fureteur breton* est très peu illustré. Les menus sont reproduits au trait, sur une page normale ; ils servent d'illustration au compte rendu des dîners. Le troisième dîner, illustré par Méheut figure dans le numéro 14, décembre 1907-janvier 1908, p. 49.

⁵⁴ TREVERDY, J., «Un proverbe breton sur les Rohan» (*Le Fureteur breton*, décembre 1906-janvier 1907, p. 49-64) expose les explications proposées par les lecteurs, sans prendre parti. Aucune ne convainc pleinement. Parmi elles : plusieurs membres de la famille de Rohan fort peu populaires, un vicomte de Rohan prince félon exécuté du peuple, de façon plus générale le grand seigneur qui vit à l'engrais, qui a tout à souhait, explication plus historique : les troupeaux de cochons vivant en liberté dans les forêts des Rohan, dont la famille tirait de bons revenus... L'auteur affirme que c'est Hersart de la Villemarqué qui publie le proverbe pour la première fois dans le *Barzaz Breiz* mais dans «Le siège de Guingamp», de l'édition de 1867 du *Barzaz Breiz*, il n'y en a pas trace. Par contre, Jules Janin, en 1844 dans la *Bretagne*, l'explique : «Parmi les ennemis bretons de son duché et de sa personne, la duchesse de Bretagne comptait toujours le vicomte de Rohan. Il avait pris Brest par la force, Guingamp par trahison. À ces causes, le nom du sire de Rohan fut bientôt couvert d'un horrible vernis de haine et de mauvaise renommée. Aujourd'hui encore, dans certains cantons de Bretagne, c'est un proverbe des toits à porcs : Il mange à l'auge comme un Rohan disent les montagnards du Ménez-Arrèz». D'après l'enquête du *Fureteur breton*, ce proverbe est repéré dans diverses régions de Bretagne, mais ne semble plus avoir cours en ce début du XX^e siècle.

un dîner en l'honneur de Charles Le Goffic couronné par l'Académie française. L'allusion au cochon emblème est parfois laborieuse comme pour le septième dîner, un vaisseau aux voiles herminées à la proue ornée



Mathurin Méheut, *Femme nue sur un cochon*, projet de menu pour *Le Fureteur breton*, encre, collection privée.

du Mab Rohan ou pour le huitième en l'honneur du *Centaure* de Maurice de Guérin, un centaure sur la plage qui désigne un cochon... Le commentaire du menu en l'honneur de Brizeux par Pégot-Ogier (1877-1915) en 1911 mérite d'être cité : « Nous sommes tous enfants d'une même famille [un vers de Brizeux]... Tous des mab Rohan. Au fait qui donc s'agenouille dans le menu de Pégot-Ogier parmi l'ajonc piquant sur les œuvres de Brizeux ? Est-ce le Rohan du *Barzaz Breiz* qui demande pardon à la duchesse Anne d'avoir mené les troupes du roi au siège de Guingamp ? Est-ce le duc de Chaulnes que les Bretons appelaient le gros cochon et qui regrette de s'être vengé en traitant les bonnets rouges comme des quartiers de lard qu'on pend aux solives ? N'est-ce pas tout simplement le Fureteur breton qui présente un jambon en guise d'hommage à la duchesse Anne, une « quenouille de sucé », à la duchesse Anne assise dans le menu de Pégot-Ogier comme dans la niche de l'hôtel de ville ? » Suit un développement sur le monument de Jean Boucher qui vient d'être placé dans la niche de l'hôtel de ville de Rennes et qui suscite immédiatement la polémique. Jacques Pohier dessine le menu de 1912, pour un dîner devenu « une solennité celto-parisienne », présidé par Anatole Le Braz. En 1914, c'est Albert Robida qui s'inspire d'un chapitre de Pantagruel pour une sorte de cochon cheval de Troie...

L'esprit fait d'humour et d'un grain de provocation destinée à un cercle connu, est une constante de ce type de dessin fait pour rire entre soi. Rappelons qu'en Bretagne, dans les festivités paysannes, le porc fournit un plat de choix, apporté en grande pompe, précédés par des sonneurs qui jouent « l'air du rôti ». En 1890, Théophile Busnel (1842-1918) a représenté *La marche du rôti* dans une de ses illustrations pour *Guionvac'h* de L. Kerardven⁵⁵. Cette solennité traditionnelle a peut-être également joué dans le choix du *Fureteur breton*, car dans tous les menus, figure un plat rappelant le Rohan : Rohan aux choux, Rohanée Porhoët, Rohanée Mazarin, Rohanée académique ou quartier de Rohan... et l'article de commentateur est souvent signé Mab Rohan, fils de Rohan, peut-être le pseudonyme d'Étienne Port, mais apparemment tous les Fureteurs se sentent des Mab Rohan !

Cette mise en situation de la femme nue montant un cochon par Mathurin Méheut montre à l'évidence que l'esprit des Fureteurs bretons est très éloigné des provocations d'un Félicien Rops et de la symbolique fin de siècle que véhicule l'image du cochon. Il ne s'agit que de bonnes plaisanteries de banquets, resserrant la cohésion du groupe, autour d'une appellation plus effrontée qu'iconoclaste et en tous cas dépourvue de toute connotation sexuelle.

⁵⁵ Encre sur papier, 15,6-24 cm, Archives départementales d'Ille-et-Vilaine.

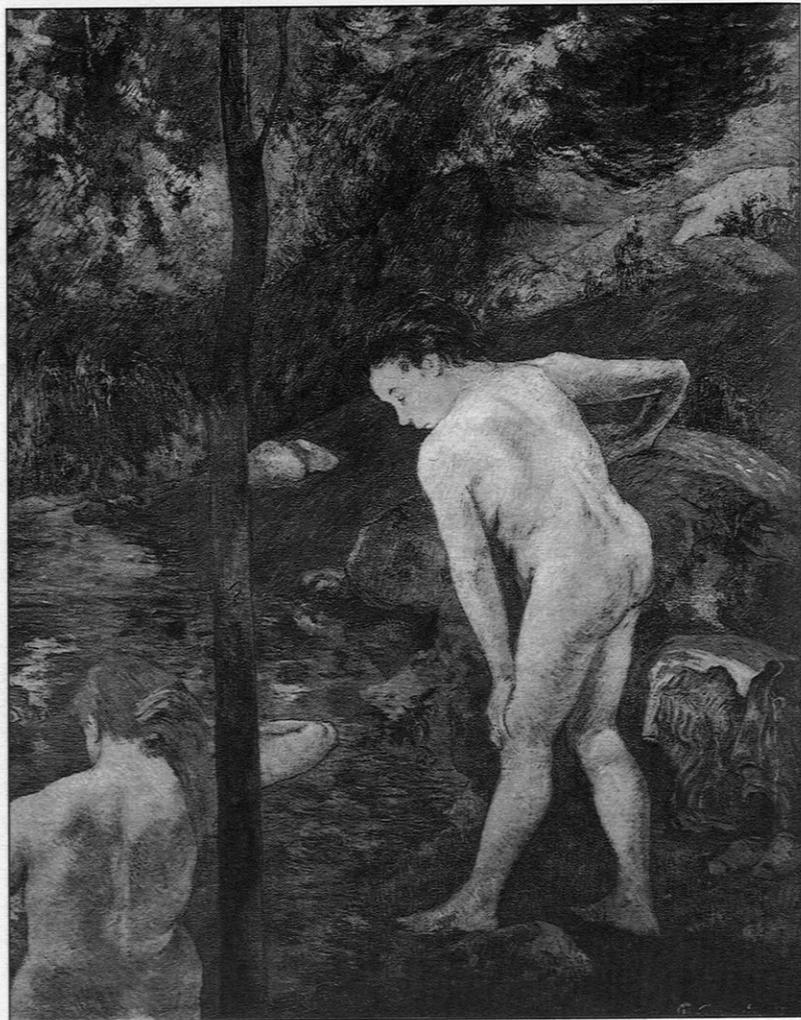
Nous ne connaissons pas assez le peintre britannique Charles Cartwright (?- ?) pour savoir ce qui l'a entraîné à placer un cochon au tout premier plan de sa *Noce bretonne en danse au Faouët* ? Banal humour de l'étranger qui a vu la scène et l'a trouvée si drôle qu'il l'a gardée dans son tableau⁵⁶. Sous-entendu grivois (les couples forment un demi-cercle autour des deux cochons, l'un clair, l'autre sombre à l'image du contraste entre les costumes féminins et masculins) ? Les modèles n'ont sans doute pas eu l'occasion de voir le tableau et de s'indigner du rapprochement. Les connotations sexuelles impliquées dans la représentation du cochon se retrouvent fréquemment dans les journaux illustrés de l'époque. Évoquons cette bande dessinée en trois images, *La petite Bretonne a beau changer de place, c'est toujours le cochon qu'elle soigne* (dans sa campagne, le cochon, en ville, son patron)⁵⁷.

La présence d'un cochon dans une grande toile de Gauguin en 1887, *Deux baigneuses*⁵⁸, semble plus facile à élucider au regard des développements thématiques ultérieurs de l'œuvre. Le tableau est peint à Paris, après le premier séjour à Pont-Aven. La scène se passe dans le Bois d'Amour, non loin du bourg. C'est la première fois que Gauguin aborde le nu en plein air ; à Pont-Aven, il n'était pas facile de persuader des modèles de poser nues ; selon les témoignages de ses amis, une seule femme aurait accepté de poser. Quoi qu'il en soit, l'une des baigneuses, de profil, est un nu maigrichon, pataud et embarrassé, qui hésite à se jeter à l'eau. À côté une femme plantureuse, épanouie, à la chevelure rousse, déjà dans l'eau et coupée par le bord de la toile. Des sabots abandonnés signalent l'appartenance bretonne. Le cochon qui échappe à une lecture rapide, est tout en haut, traité dans les mêmes tonalités que les rochers, mais il est au cœur de la composition : une oblique mène directement du cochon au visage et à la rive, c'est-à-dire au bain... Dans une œuvre aussi élaborée, la présence d'un cochon n'est pas fortuite. Pour sa silhouette, l'artiste reprend d'ailleurs un croquis du carnet rempli lors du premier séjour breton. La connotation sexuelle semble évidente : la jeune femme, comme apeurée, hésite à se jeter à l'eau dont sa compagne profite déjà, et pour ce faire, elle va franchir une ligne séparatrice, la verticale marquée par le tronc d'un arbre ; le cochon indique la voie. Rappelons que Gauguin en 1889 intitulerait crûment un tableau *La perte du pucelage* (où c'est le renard qui est le «symbole indien de la perversité»). Cette lecture se trouve confirmée par plusieurs œuvres symbolistes de 1889, peintures et sculptures élaborées au

⁵⁶ Huile sur toile, 80-70 cm.

⁵⁷ VEILLARD, J.-Y., «La Bretagne cible des humoristes à la belle époque», *L'Ouest et le politique, mélanges offerts à Michel Denis*, Rennes, 1996.

⁵⁸ Huile sur toile, 87,5-70 cm, Buenos-Aires, museo nacional de Bellas Artes.



Paul Gauguin, *Deux baigneuses*, huile sur toile, 87,5-70 cm, Buenos Aires, musée national de Bellas Artes.

Pouldu : dans *La vie et la mort*, il reprend le contraste entre une femme inhibée, en position fœtale, souffrante, aux couleurs de la mort et la baigneuse rousse qui s'offre à la vague, épanouie et sans complexe... la vie dans l'épanouissement libre des sens, la mort dans la chasteté prônée par

la morale chrétienne, ou encore la honte après le péché commis... On ne sait pas si Gauguin avait vu à Paris le *Pornokratès* de Félicien Rops, c'est probable. En tous cas l'image du cochon, associée à la nudité féminine, se réfère à tous les interdits de la morale chrétienne, particulièrement forts dans la société rurale bretonne et à la désapprobation bourgeoise de toute liberté des mœurs.

Gauguin reprendra, en 1888 à Arles, cette confrontation du nu et du cochon, dans *En pleine chaleur* ou *Les cochons*⁵⁹ Il utilise un dessin préparatoire très poussé, probablement fait en Bretagne. Vincent Van Gogh en salue l'élaboration : «Gauguin travaille à une femme nue très originale dans du foin avec des cochons». Faite à Arles, la peinture prolonge la thématique bretonne, comme le fait *Misères humaines* qui reprend le sujet de la désolation de la fille abandonnée, d'ailleurs Daniel de Monfreid l'appelait *Bretonne dans le foin*. La femme au buste dénudé est vue de dos, le visage enfoui dans le foin : est-elle harassée de chaleur ou de fatigue ? La jambe est dans une position quasi impossible, le sabot semblant viser le train arrière d'un cochon. Un autre cochon occupe le premier plan ; les deux bêtes, l'une à demi cachée par le foin, l'autre coupée par le cadre, ne sont décelables qu'à une lecture attentive, mais dans l'harmonie générale des verts et bleus, les trois teintes chaudes sont celles des deux masses animales et du corps féminin qu'elles encadrent. Tout dans cette peinture, plastiquement remarquable, est de l'ordre du fantasme : il n'a pu voir ainsi une paysanne en plein travail à demi déshabillée, ni une telle proximité des cochons. La pensée de Gauguin est difficile à expliciter : partisan de la libération des mœurs, il n'est pas misogyne, ce que pourrait laisser penser une telle composition...

Ce thème de la représentation des oies et des cochons dans le monde rural breton s'est révélé d'une grande richesse, sous des apparences initialement anodines. Au-delà des étonnements et des choix d'artistes citadins égarés dans les campagnes bretonnes, il débouche, à travers quelques très belles réalisations plastiques, sur des problématiques générales. Les unes concernent la province et sont les échos du mépris parisien à l'encontre du Breton, émigré ou non. Les autres abordent les tabous d'une société profondément marquée par la morale chrétienne et dénoncent l'hypocrisie bourgeoise...

Il faudrait poursuivre l'enquête car, aujourd'hui encore, avec l'élevage industriel du cochon et l'industrie des produits dérivés, le thème est toujours d'actualité (entre autres, chez quelques artistes affichistes, tels

⁵⁹ Ce sont les deux titres que Gauguin a donnés à cette œuvre. Huile sur toile, 73-92 cm, 1888, C. P. (cat. Wildenstein 320).

Alain Le Quernec, Fanch le Hénaff). La maison Hénaff a lancé il y a quelques années le sujet à des fins publicitaires... La charge symbolique a sans doute disparu, mais pas l'humour. Par contre, le thème des oies semble révolu, avec la faiblesse de leur importance économique.

Denise DELOUCHE

Merci pour leur contribution à P. Delon, T. Daniel, B. Frélaud, F. et J.-M. Gloux, P. Lannon, G. Le Menn, M.-P. Piriou, C. Puget, C. Roux-Frélaud, C. Rozé, A. de Stoop, B. Tanguy, R. Taburet.