
M É M O I R E S

DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE DE

BRETAGNE

TOME XCV • 2017

ACTES DU CONGRÈS
DE QUIMPERLÉ

Jean-Pierre LETHUILLIER

Regards sur les costumes bretons
dans la première moitié du XIX^e siècle

QUIMPERLÉ ET SON PAYS

CHANT ET PRATIQUES CULTURELLES EN BRETAGNE

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

CHRONIQUES DES SOCIÉTÉS HISTORIQUES

SOCIÉTÉ D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE DE BRETAGNE

Regards sur les costumes bretons dans la première moitié du XIX^e siècle

Les costumes bretons ne datent pas de la Révolution ou du début du XIX^e siècle¹, mais si l'on trouve leur trace au XVIII^e siècle, voire à la fin du XVII^e siècle, c'est au temps des monarchies constitutionnelles qu'ils entrent dans la phase de leur plus grande originalité. C'est au même moment que, par le texte et par l'image, ils sont révélés à un large public, généralement citadin, et bien entendu parisien. Le regard que l'on porte alors sur eux, comme sur ceux d'autres provinces, relève de ce qu'on a appelé l'invention de la France et traduit un certain nombre de questions ou de préjugés : découvrir la diversité d'un pays qui a aboli les privilèges provinciaux et proclamé l'égalité des territoires ; connaître un peuple qui s'est exprimé, parfois avec violence, pendant la Révolution, etc. Le regard n'est donc pas neutre mais c'est plus tard, à la fin du XIX^e siècle ou au début du XX^e siècle, au temps des chansons de Botrel, du régionalisme à la façon du marquis de L'Estourbeillon, qu'on connaîtra la plus forte instrumentalisation politique et idéologique des costumes. Qu'en est-il dans la première moitié du XIX^e siècle, à l'heure de l'invention de la Bretagne ?

Cette question a été marquée voici près de quarante ans par un très bel article de Catherine Bertho², qui demeure fondamental. Constitué à partir d'une étude des textes³ consacrés à la province, il met en scène les élites locales et parisiennes, leurs rapports aux transformations politiques et aux évolutions esthétiques. Il nous

-
1. René-Yves Creston les faisait apparaître à l'époque de la Révolution (même s'il admettait l'influence de modes plus anciennes) : voir CRESTON, René-Yves, *Le Costume breton*, Paris-Spézet, Champion/Coop Breizh, 2000, p. 31. Marie-Pierre Sclipa a montré que cette histoire était commencée bien plus tôt au XVIII^e siècle : SCLIPPA, Marie-Pierre, *Les costumes en Basse Bretagne finistérienne au XVIII^e siècle*, dactyl., thèse de l'Université de Bretagne occidentale, Yves Le Gallo (dir.), Brest, 1982. Voir aussi les synthèses récentes : LE STUM, Philippe, *Costumes bretons : François-Hippolyte Lalaisse*, Paris, Bibliothèque de l'image, 2002 ; GONIDEC, Jean-Pierre, *Coiffes et costumes des Bretons : comprendre les évolutions*, Spézet, Coop Breizh, 2005 ; GUESDON, Yann, *Costumes de Bretagne*, Quimper, Palantines, 2009, réédition 2011.
 2. BERTHO, Catherine, « L'invention de la Bretagne. Genèse sociale d'un stéréotype », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 35/1, 1980, p. 45-62.
 3. Il succède à un autre article important de BERTHO, Catherine, « Les enseignements d'une bibliographie : les livres consacrés à la Bretagne au XIX^e siècle », *Revue française d'histoire du livre*, 20, 3^e trimestre 1978, p. 6-33.

a semblé que le dossier pouvait être repris directement à partir de l'iconographie. D'autant plus que celle que nous connaissons le mieux aujourd'hui relève d'une production bretonne, nantaise surtout – les initiatives bien connues de l'éditeur Henri Charpentier⁴ –, alors que celle qui vient de la capitale a été moins étudiée : *Les Français peints par eux-mêmes*, dont l'éditeur Curmer prolonge les succès initiaux (1840) par la publication de fascicules qui concernent les provinces, ce qui nous vaut *Le Breton* en 1842 ; et les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, dirigés par Taylor et Nodier.

On commencera par établir le décalage chronologique entre la production de textes et celle des images, pour centrer ensuite notre étude sur les deux derniers ouvrages cités. Ils sont essentiels parce que, ayant connu une grande diffusion, ils sont susceptibles d'avoir fondé dans bien des esprits les représentations courantes des costumes bretons. Leur étude fait apparaître une vision très stéréotypée de ces derniers, bien avant les simplifications de la fin du XIX^e siècle, et à contresens des réalités sociales et culturelles que l'historien aperçoit aujourd'hui.

La fabrication d'images des costumes

Le premier objectif a été de reprendre la chronologie de la production d'images, à partir des travaux de Denise Delouche notamment⁵, et de la comparer à celle des textes.

Le décalage entre les textes et les images

Les textes, bien connus, viennent en premier. Pour nous en tenir à l'essentiel, il y a d'abord Cambry et son *Voyage en Finistère* (an VII – 1799) ; Chateaubriand avec *Les Martyrs* (1809) ; les romans assez nombreux de Bonnelier, Marchangy, Roujoux, Féval, et ceux de Balzac (*Les Chouans*, 1829 ; *Beatrice*, 1839) ; les poèmes de Brizeux (*Marie*, 1831), de La Villemarqué (*Barzaz Breiz*, 1839) et enfin les publications de Souvestre dans les années 1835-1845, en commençant par *Les derniers Bretons* (1835-1837). Les costumes ne sont pas absents de ces textes : à quelques reprises, ils y figurent par l'illustration (Cambry), mais la plupart du temps ils n'y apparaissent que de loin en loin, sous la forme de descriptions sommaires qui ne doivent pas être, pour les lecteurs, bien faciles à reconstituer visuellement. On informe surtout sur quelques traits remarquables : ainsi, depuis Cambry justement,

4. Cette production est dominée par le travail de François Hippolyte Lalaisse. Elle a été étudiée dans son ensemble par Denise Delouche. Voir CUISENIER, Jean, DELOUCHE, Denise, LOSSIGNOL, Simone, *François-Hippolyte Lalaisse. De la Bretagne et autres contrées : aquarelles et dessins. François-Hippolyte Lalaisse et la Bretagne, un carnet de croquis et son devenir*, Paris, Éditions de la Cité, 1985 ; Rennes, Éditions Ouest-France, 2002.

5. *Id.*, *ibid.*, 2002, p. 24-49.

l'histoire de ces Bretons en *bragou-bras* qui, les portant très bas, devraient hésiter avant que de se pencher, sous peine de montrer le bas de leur dos ¹⁶

Quant à la production d'images, vrai moyen de la description des costumes, elle vient globalement plus tard (voir Annexe). De la Révolution aux années 1830, les initiatives importantes viennent de Charpentier. La lithographie vient d'apparaître et il obtient un brevet d'imprimeur lithographe en 1828. Dans cette période, les images sont produites en Bretagne ; elles privilégient le Finistère, voire la seule Cornouaille, et ne montrent qu'un petit nombre de costumes. Les aquarelles de Peytavin ne sont pas publiées⁷ et l'édition la plus importante, celle de Charpentier en 1829, n'a qu'un tirage limité. La *Galerie bretonne (Breiz Izel)*, publiée en 1836, prolonge la publication d'Olivier Perrin, en 1808, *Galerie des mœurs, usages et costumes des Bretons de l'Armorique*⁸. La *France pittoresque* d'Abel Hugo, en 1835⁹, compte finalement peu pour notre sujet, avec trois volumes couvrant l'ensemble du pays, pauvres en images (par exemple, il n'y a qu'une seule gravure, médiocre, pour le Finistère).

L'accélération, dans les années 1840, est nette. Essentiels en effet sont les fascicules intitulés *Le Breton*, dans la collection des *Français peints par eux-mêmes* (en 1842)¹⁰, avec une soixantaine d'images, créées notamment par Prosper

6. « Il m'est démontré que ce costume est si gênant ; que ces larges culottes, que ces culottes de Quimper et des environs, qui ne couvrent que la moitié des fesses, qui ne permettent pas à l'homme de se baisser sans courir le risque d'offrir aux yeux, ce qu'ils veulent cacher... ». Jacques CAMBRY, *Voyage dans le Finistère ou état de ce département en 1794 et 1795*, Paris, Imprimerie-Librairie de Cercle-Social, an VII (1799), 3 vol., édition critique avec introduction et commentaire par Dany Guillou-Beuzit, Société archéologique du Finistère, 1999, rééditée aux Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 163.

7. Le Savoyard Jean-Baptiste Peytavin travaille en Bretagne entre 1827 et 1835. Une centaine de ses aquarelles sont conservées au Musée d'Histoire et des Cultures de Savoie, à Chambéry. Voir Jean AUBERT, « Un néoclassique oublié, Jean-Baptiste Peytavin, Culture et Société à Chambéry au XIX^e siècle », Société savoisienne d'histoire et d'archéologie, Chambéry, 1982, p. 61-72.

8. L'ouvrage de 1836 est pourvu d'un « texte explicatif » d'Alexandre BOUËT, *Galerie bretonne ou Vie des bretons de l'Armorique*, Isidore Pesron, Paris, 1836. Une autre édition viendra en 1844 avec le titre breton *Breiz Izel*. Perrin, mort en 1832, n'ayant finalement produit que 36 gravures, alors que 160 avaient été annoncées en 1808, c'est à un autre graveur, Réveil, que Bouët et le fils de Perrin ont confié la réalisation de 120 gravures sur acier. La *Galerie des mœurs, usages et costumes des Bretons de l'Armorique* comprenait 24 eaux-fortes. Elle avait été publiée à Paris en 1808 chez L.-P. Dubray, « imprimeur de l'Académie celtique ».

9. HUGO, Abel, *La France pittoresque ou Description pittoresque, topographique et statistique des départements et des colonies de la France*, 3 vol., Paris, Delloye, 1835.

10. Léon Curmer lance les premiers volumes en 1840 avec l'intention de croquer des types sociaux par le texte et l'image. Le succès l'incite à ajouter pour les provinces d'autres textes à ceux qui concernaient déjà les types sociaux parisiens. *Le Breton* est l'un de ces textes, qui paraîtra finalement dans le huitième volume de la série, soit le troisième des provinces : *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle. Province : tome troisième*, Paris, Léon Curmer, 1842. Le texte a été réédité récemment : POTIER de COURCY, Alfred, *Le Breton*, Éditions du Bastion, 2000 ; puis aux Éditions des Traboules, 2010.

Saint-Germain ; la *Galerie armoricaine*, parue en vingt-cinq livraisons à partir de 1844 et jusqu'en 1846, produit du travail accompli dans la province par Lalaisse en 1843 et 1844 ; enfin en 1845-1846, les deux volumes consacrés à la Bretagne dans l'imposante série des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*¹¹, avec plus de 350 images (dont il est vrai une bonne part ne concerne que des monuments ou des décors sculptés) intéressant les cinq départements bretons. L'ampleur des initiatives et la force de frappe éditoriale sont évidentes. Ces entreprises viennent surtout de Nantes et de Paris ; mais œuvrant pour Charpentier encore installé à Nantes, Lalaisse n'est pas breton et, à Paris, les éditeurs Curmer ou Taylor mobilisent des Bretons (Courcy) et des non-Bretons (les dessinateurs des *Voyages pittoresques et romantiques* notamment). Il y a bien des récupérations, d'un ouvrage à l'autre, mais le faible écart chronologique ne nuit guère à l'actualité des images.

Au-delà de 1846-1850, la production s'essouffle. De surcroît, on assiste rapidement à deux transformations : d'une part, Henri Charpentier, éditeur majeur sur le sujet, resté seul après la mort de son père, change de stratégie éditoriale : installé désormais à la fois à Nantes et à Paris, ses horizons dépassent après 1852-1854 la seule Bretagne¹² ; d'autre part, les supports se transforment, ainsi que l'a remarqué Catherine Bertho¹³ : bibelot, meuble, fête, chansons s'ajoutent aux formes classiques de la représentation de la Bretagne – et on ajoutera la carte-photographie, la fabrication de vêtement pour touriste, sans parler des réalisations muséales, des expositions universelles et de la peinture¹⁴.

C'est donc à partir de 1835 et surtout vers 1842-1846 qu'a lieu la découverte visuelle des costumes bretons. La production est alors d'une tout autre ampleur, et d'une autre nature, que celle qui avait précédé : l'image l'emporte sur le texte. Le décalage

Le dossier iconographique n'est pas simple à établir. La première édition est réalisée sous la forme de fascicules, huit au total. Dans les six premiers, les images sont privées de légende, mais s'insèrent logiquement dans le texte qu'elles illustrent directement. Une réédition, peut-être de 1876, donne une légende à toutes les illustrations mais celles-ci sont désormais distribuées sans rapport avec le texte. Quant aux publications de 2000 et 2010 (il s'agit en réalité du même ouvrage), annoncées comme des rééditions, elles reprennent bien le texte initial et l'iconographie, mais ajoutent de nouvelles images qui ne figurent pas dans l'édition de 1842, ni dans celle de 1876. Intéressantes par elles-mêmes, ces additions ne sont ni signalées ni documentées. Je remercie chaleureusement M^{me} Françoise Vallet, de la Bibliothèque des Champs-Libres à Rennes, de l'aide précieuse qu'elle m'a apportée.

11. L'ensemble comprend, sous la direction initiale du baron Isidore Taylor, 24 volumes dont la publication occupe plus d'un demi-siècle, de 1820 à 1878. Les deux volumes sur la Bretagne paraissent en 1845 puis 1846. *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, Bretagne*, par MM. J. TAYLOR, Ch. NODIER et Alph. de CAILLEUX, 2 vol. Paris, Firmin-Didot, 1845 et 1846.
12. CUISENIER, Jean, DELOUCHE, Denise, LOSSIGNOL, Simone, *François-Hippolyte Lalaisse...*, *op. cit.*, p. 33.
13. BERTHO, Catherine, « L'invention de la Bretagne... », *art. cit.*, p. 62.
14. DELOUCHE, Denise, *Les Peintres et le paysan breton*, Baillé, Ursa, 1988 ; *Ead.*, *Peintres de la Bretagne*, Quimper, Palantines, 2011.

avec les grands textes qui font connaître la province est de vingt ans environ. On ne saurait nier que les costumes bretons ont eu une place dans la première phase « littéraire » de l'invention de la Bretagne mais il nous paraît difficile de construire une analyse, distinguant, par exemple, les instrumentalisation respectives des costumes masculins et féminins, sans tenir compte d'une iconographie dont on verra plus loin, de surcroît, qu'elle ne permet pas de ratifier ce décalage. Il est également difficile de séparer clairement élites bretonnes (plus attentives à la réalité des costumes) et milieux parisiens : dans les années 1840, l'interpénétration entre les deux mondes est réelle, du fait d'un milieu d'écrivains et d'artistes bretons installés à Paris.

Focus sur deux recueils

Nous sommes désormais fondé à nous pencher sur les années 1840, et même la première moitié de la décennie. Le travail de Lalaisse est bien connu et ce n'est pas lui que nous allons étudier ici, d'autant plus qu'on le regarde aujourd'hui plus souvent à partir de son merveilleux carnet et pas assez de ce que les gens du XIX^e siècle ont vu : les lithos de *La Galerie armoricaine*, publiées par Charpentier, adaptées et intégrées à des décors et des paysages de la main de Félix Benoist, et parfois de Lalaisse lui-même. Insidieusement, parce qu'il est souvent fidèle, le carnet laisse l'impression que le jour se lève pour les contemporains sur la diversité des costumes bretons. C'est sans doute là une vision fallacieuse, ce que les deux autres recueils confirmeront : le fascicule *Le Breton des Français peints par eux-mêmes* (désormais *FPEM*) et les volumes des *Voyages pittoresques et romantiques* (désormais *VPR*). Avec eux en effet, c'est une autre image de ces costumes, largement diffusée en France, qu'on verra apparaître.

Quelques remarques liminaires, à leur sujet, s'imposent. L'entreprise de Curmer est antérieure au travail de Lalaisse ; c'est plutôt Prosper Saint-Germain, né à Paris mais ayant vécu à Morlaix et à Brest, qui produit l'essentiel de l'iconographie. L'auteur du texte est breton : Alfred, vicomte Potier de Courcy. Avec son frère Pol, il est l'une des figures des cercles bretons cultivés de la capitale, auxquels appartiennent aussi La Villemarqué ou Souvestre, pour lequel il a produit les illustrations de plusieurs textes. Inversement, dans le groupe réuni par Taylor et Nodier, les dessinateurs ne sont pas bretons et souvent n'ont pas vu la Bretagne ; il faut d'ailleurs distinguer les auteurs des lithographies proprement dites (Cambon, Cicéri, Gaucherel, Mayer, etc.) des « faiseurs de bonshommes », Bayot et Laby, chargés d'insérer dans les paysages ou les scènes urbaines les personnages, les figures qui vont retenir notre attention¹⁵. Ces dessinateurs viennent après Lalaisse ou, tout au moins, peuvent avoir connu les premières lithographies publiées par Charpentier. Ils viennent aussi après les *FPEM*. Nous verrons qu'en effet ils puisent aux deux sources.

15. HERVÉ-COMMEREUC, Catherine, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France du baron Taylor. Bretagne*, Paris, Éditions Langlaude, 2005, p. 7.

C'est surtout ce deuxième recueil qui nous a intéressé. D'abord parce qu'il a l'ambition de couvrir toute la Bretagne. Ensuite parce que les gravures y sont d'un type différent : il est question de la province sous tous ses aspects, même si elle est vue au prisme du romantisme et du pittoresque, et si les représentations qui évoquent le passé celte et le catholicisme breton sont les plus fréquentes. Les personnages en costume ne viennent qu'animer des scènes plus larges ; ces personnages sont donc petits et les costumes difficiles à observer, comme dans les *vedute* du XVIII^e siècle. L'imprécision et le caractère secondaire des personnages dans les scènes où ils sont placés sont une réelle difficulté et celle-ci a imposé qu'on s'en tienne aux costumes masculins, plus simples à observer que les délicates coiffes des femmes. En général, ont été éliminées de l'étude les figures de trop petite taille, même masculines. Il reste, avec ce tri, un très grand nombre d'images exploitables. Présence discrète mais très nombreuse : c'est à travers elle que les costumes portés en Bretagne entrent dans la conscience de nombre de lecteurs qui n'ont pas eu d'autres occasions, vers 1845, de les connaître.

Les costumes dans les *VPR*

Feuilleter les albums des *VPR* engendre très rapidement des questions, fait suspecter d'emblée un certain nombre de distorsions. La première d'entre elles, la plus apparente, est celle-ci : les *bragoù bras* ont envahi toute la province !

Une silhouette de référence

Ils s'imposent systématiquement en Haute-Bretagne : à Nantes, il n'y a qu'eux ; mais ils sont aussi à Clisson, Châteaubriant, Vitré, Fougères, Dinan et Redon, c'est-à-dire dans toutes les villes représentées (laissons Guérande de côté pour l'instant) (fig. 1). Il y a là de quoi s'étonner deux fois en rappelant que les *bragoù bras* sont peu fréquents en Haute-Bretagne, où l'on a porté très tôt le *bragoù berr* ou le pantalon à pont, mais aussi parce que ce costume est réputé, même à Paris, caractériser les campagnes et non les villes ; de fait à Vitré, Fougères et Redon, d'autres images nous montrent des pantalons, associés d'ailleurs à des blouses.

Les culottes bouffantes s'imposent aussi en Basse-Bretagne : c'est un peu plus normal, mais les *bragoù berr* sont très nettement sous-représentés par rapport à leur importance réelle. À Vannes, sur les images, les hommes portent le *bragoù bras* au lieu de la culotte resserrée sur les cuisses. Au Faouët (fig. 2), une image qui a pour décor l'extérieur de la chapelle Saint-Fiacre nous montre bien des *bragoù berr*, comme il se doit en effet, mais une seconde, à l'intérieur de l'église, remet en scène des *bragoù bras* pour deux adultes et un enfant. Et si l'on nous montre quelques pantalons dans les rues de Morlaix, Quimper les ignore complètement. C'est bien un type de vêture, non pas unique, mais massivement dominant qui apparaît dans les *VPR*.



Figure 1 – Des *bragoù bras*, même à Vitré !
« Chaire extérieure, église de Vitré »¹⁶

16. Lorsque l'ouvrage de référence n'est pas précisé, il s'agit toujours des *Voyages pittoresques et romantiques*.



Figures 2 – Des *bragoù bras* au Fauët

Les hommes du Fauët portaient des *bragoù berr* ; c'est le cas dans la vue extérieure de la chapelle Saint-Fiacre (où la pose de l'homme est reprise d'une lithographie de Lalaisse), mais la vue intérieure réintroduit des *bragoù bras*. La femme porte une coiffe également reprise de Lalaisse (c'est une coiffe de Ploemeur).

1. « Église Saint-Fiacre au Fauët » (extérieur) – 2. « Église de Saint-Fiacre Le Fauët » – 3. « Femmes de Ploemeur » dans *La Galerie armoricaine*



Figures 3 – Le même personnage, à Baud et à Plounéour-Trez
1. « Fontaine de la Vénus de Quinipily avec sa cuve de granit »
2. « Dolmen de Plounéour »

Ce premier constat fait, on peut passer à une autre réflexion : à plusieurs reprises, les dessinateurs des *VPR* reprennent leurs propres figures pour deux lieux différents, sans considération de vraisemblance géographique. Un premier cas (fig. 3) est offert par la comparaison de deux scènes, l'une à Baud, l'autre à Plounéour-Trez, à plus de 110 kilomètres à l'ouest : on y trouve le même personnage dans la même posture et le même habit ; seule l'encolure du gilet est peut-être différente. Un deuxième cas (fig. 4) est plus parlant encore : on retrouve le même homme à Nantes, dans une scène placée rue Notre-Dame, mais aussi à Guérande, auprès de l'église Saint-Aubin ; et ces deux images nous en rappellent une troisième : un dessin de Lalaisse, cette fois pour un cultivateur des environs de Quimper. Le déplacement géographique de Nantes à Quimper en passant par le pays guérandais est saisissant. Il y a doute aussi dans d'autres cas (sans parler de ceux qui nous ont échappé). Ainsi pour deux personnages vus de dos, en prière, habillés de la même manière : le premier est dans Sainte-Croix de Quimperlé, l'autre dans la cathédrale de Dol. Ces exemples signifient tout de même assez clairement qu'on n'a pas été très regardant sur les localisations des formes vestimentaires.

L'impression la plus forte lorsqu'on feuillète les albums des *VPR* est celle de retrouver un peu partout la même silhouette (fig. 5). Pour les petites figures qui peuplent et animent des scènes plus larges, le même petit bonhomme traverse toute la Bretagne. Chapeau à larges bords, veste et gilet, ceinture de cuir, plus rarement d'étoffe, culottes bouffantes, guêtres, sabots et – ne l'oublions pas – son *pen bas* à la main. Cette silhouette est finalement essentielle : elle donne son unité à la province dans la vision que les *VPR* en proposent. Au passage, on notera le caractère pacifique



Figures 4 – Le même personnage à Nantes, Guérande et dans... *La Galerie armoricaine*
 1. « Extérieur de la collégiale rue Notre-Dame à Nantes »
 2. « Chaire extérieure, église de Saint-Aubin, à Guérande »
 3. « Cultivateur de Saint-Évarzec » dans *La Galerie armoricaine*



Figures 5 – Une silhouette commune à toute la Bretagne

1. « Église de Roscoff »
2. « Porte de la ville de Vannes »
3. « Église de Plouvenez (*sic*) »
4. « Tour du Connétable Donjon de Dinan »
5. « Église d'Hennebon (*sic*) »

de cette figure qui, panier sous le bras et accompagnée d'un chien, ou devisant avec une commère, n'a rien à voir avec le personnage emblématique d'une Bretagne noire et sauvage, que décrivait Bertho, pour les années 1830¹⁷.

Ces stéréotypes sont le fait de dessinateurs parisiens jamais venus en Bretagne, car c'est le cas de ceux qui ont œuvré à l'illustration des *VPR* ; mais on ne saurait se limiter à cette explication par l'éloignement. Alfred de Courcy, né dans la province et qui y revient, tient le même discours¹⁸ :

« Il faut renoncer à décrire le costume breton ; le chapeau à larges bords, entouré de plusieurs rangs de chenille, un habit assez semblable à celui des bourgeois de Molière, trois ou quatre gilets superposés, une ceinture de cuir ou d'étoffe à carreaux, des bragou bras (culottes bouffantes), des guêtres longues ou des bas de laine, des souliers à boucle, tels en sont, à peu près, les principaux traits. »

Il admet bien la diversité, et même il la vante, mais sa description est d'une grande pauvreté, comme s'il ne s'agissait que d'une question de couleurs :

« Le paysan de St-Pol s'habille en vert de la tête aux pieds ; celui des Lesneven en bleu, celui de Plougastel en rouge cramoisi, celui de St Tegonek en noir, celui des Montagnes de Cornouaille en brun. »

Dans son texte, il ne décrit que très exceptionnellement un costume en particulier ; sa description des différences locales dans la langue, des genres de la poésie bretonne va finalement plus loin. L'iconographie des *FPEM* elle-même est vague : si on trouve bien quelques références précises, d'autres presque aussi nombreuses sont d'un vague extrême. Pour un « Fermier de Concarneau »¹⁹ (p. 12-13), un « Roscovite en voyage » (p. 9), un homme de Kerlouan (au costume d'ailleurs peu précis et sans vrai rapport avec le dessin que Lalaisse donna quelques mois plus tard, p. 10), il y a aussi la « Prière d'une famille bretonne » (p. 15), un « Breton en route » (p. 16) ou des « Mendians bretons » (p. 32).

Pour les élites, locales ou parisiennes, le fait essentiel n'est pas dans l'appréhension de la diversité locale des costumes. Elle est dans l'étrangeté, dans l'exotisme, puisque c'est la silhouette la plus différente des modes parisiennes qui a été choisie pour image de la Bretagne.

L'observation de la diversité malgré tout

La grande confusion géographique n'exclut pas une manière de diversité. À partir des éléments du costume masculin que nous avons désormais répertoriés, il est possible de montrer que les dessinateurs des *VPR* savent respecter des formes

17. BERTHO, Catherine, « L'invention de la Bretagne... », art. cit., p. 49. C'est à des figures féminines qu'est attribuée l'image de la Bretagne apaisée et conservatrice des années 1840 et 1850.

18. POTIER DE COURCY, Alfred, *Le Breton...*, op. cit., 2000, p. 40-43.

19. *Id.*, *ibid.*, 1842.

observées et non inventées. Il n'est que de prendre l'exemple des *bragoù* (fig. 6) : toute l'iconographie qui concerne la Bretagne depuis la fin du XVIII^e siècle a insisté sur cette forme vestimentaire très originale. Clairs ou foncés, ils peuvent être plissés : ils sont aussi divers sur l'image qu'ils le sont dans la réalité.

Dans les cas où, dans les *VPR*, le personnage est placé en gros plan, où le dessin est plus précis, le dessinateur peut présenter une broderie, une poche. Mais ces reprises, garantes de diversité dans la représentation, renvoient souvent à une observation antérieure, celle de Lalaisse. Ainsi pour les *bragoù berr* dessinés pour Le Faouët : le vêtement et la pose viennent tout droit de *La Galerie armoricaine*. Plus probants encore le cas des gilets, quoique difficiles à observer ici, et des



Figure 6 – La diversité des *bragoù bras*
« Église Notre-Dame de Creizker (sic) à Saint-Pol-de-Léon »



Figures 7 – Des vestes bien observées dans...

1. « Croix de Saint-Tromeur à Carhaix »

2. « Paysans de Riec et Saint-Léger », dans *La Galerie armoricaine*



Figures 8 – Une autre reprise de *La Galerie armoricaine*

1. Vignette (t. II, p. 361)

2. « Fermiers aisés de Pluméliau » dans *La Galerie armoricaine*



Figures 9 – Les cas célèbres : Guérande

1. « Porte nord de Guérande »

2. « Paludier du bourg de Batz en voyage », dans *La Galerie armoricaine*

vestes. Les gilets sont à une ou deux rangées de boutons ; les encolures rondes peuvent être soulignées de broderies. Les vestes sont de longueur inégale et, dans le dos, peuvent être godronnées ou pincées, une, deux ou trois fois, un ou des boutons venant souligner ces formes reconnaissables. Toutes formes vestimentaires qui ont existé dans la province, en effet. Dans l'exemple de la *Prière devant la croix de Saint-Tromeur* à Carhaix (fig. 7), un personnage de dos, qui apparaît aussi ailleurs dans le volume (dans une des vignettes du texte mais cette fois-ci sans assignation géographique précise), vient d'une lithographie de Lalaisse (*Paysans de Riec*). Un dernier exemple : dans une vignette du texte des *VPR*, non légendée dans le volume, et sur la localisation de laquelle le lecteur ne peut rien savoir, même en regardant la table des figures, on voit un costume repris de Lalaisse (*Homme de Pluméliau*) (fig. 8).

La généalogie des images est parfois complexe (nous ne saurions prétendre en avoir repéré tous les exemples), mais le principe est peu discutable. En général, on est alors presque toujours renvoyé à un modèle venu de *La Galerie Armoricaïne*, voire des *FPEM*.

Une plus grande précision pour des exemples fameux

Il faut, dans la ligne de ce qui vient d'être dit, souligner le sort de contrées déjà célèbres pour leurs pratiques vestimentaires et qui sont devenus pour nos dessinateurs des passages obligés. On peut ici en proposer deux. D'abord le pays guérandais (fig. 9) : le costume des paludiers, déjà instrumentalisé par la population locale à des fins de défense de sa situation, est représenté avec une relative précision : entendez celle que Lalaisse avait donnée à ses dessins²⁰. L'autre cas est celui de Quimper (fig. 10). Il nous renvoie directement à Cambry, qui choquait ses lecteurs en expliquant que les *bragoù* des hommes leur tombaient des fesses, « preuve » de l'étrangeté des Bretons. Les *VPR* s'en souviennent évidemment et ne déçoivent pas leurs lecteurs. Si la plupart des *bragoù* du volume sont bien accrochés sur les hanches, pour tous les autres lieux, et s'il y a même un certain intérêt à représenter les ceinturons, sur les gravures



Figure 10 – Les cas célèbres : Quimper
Depuis Cambry, les hommes sont censés portés leurs *bragoù* très bas sur les reins
« Rue de l'église à Quimper »

20. BURON, Gildas, *Hommes du sel. Bretagne des Marais salants*, Morlaix, Skol Vreiz, 2000.

qui concernent Quimper en revanche les hommes sont tous en danger !

L'observation et la diversité sont encore de mise dans les nombre de petites scènes urbaines, d'une vraie fraîcheur, qui mélangent les modes parisiennes et « locales » : ainsi pour les rues de Morlaix, ou celles d'Auray (fig. 11) ; ou encore la chaîne des forçats dans Brest, à Recouvrance.

Les formes les plus pittoresques sont reprises avec prédilection²¹, et le brouillage géographique est systématique. Les emprunts sont nombreux et conduisent toujours au même résultat : les formes peuvent être simplifiées et stéréotypées, surtout pour les figures de petite taille, mais aucune n'est inventée. Le stock d'images déjà existant est utilisé par les dessinateurs de figures des *VPR* pour créer une image plausible. Les représentations des *VPR* créent finalement un jeu du vrai et du faux qui satisfait en même temps les notables bretons, bien qu'ils aient sous les yeux des exemples concrets de ces pratiques vestimentaires, et une clientèle parisienne ou nationale qui, elle, n'a pas une idée très claire de la géographie bretonne et de la distance qui sépare Baud et Plouénéour-Trez, par exemple ; qui, surtout, doit d'abord assimiler l'étrangeté des mœurs sartoriales des provinciaux de l'ouest de la France. Les codes socio-culturels portés par les costumes sont surtout à usage interne des communautés villageoises : difficiles à décrypter aujourd'hui, les contemporains, surtout hors de la province, en ignoraient même souvent l'existence. Ajoutées aux préjugés qui animaient éditeurs et lecteurs, au temps de la monarchie de Juillet, ces conditions ne permettaient guère une vision plus précise des costumes bretons.



Figure 11 – Modes parisiennes et modes bretonnes
« Une rue à Auray »

21. Cette manière de faire, en allant au plus exotique et en en faisant une généralité, a été aussi celle de Balzac : cf. l'analyse des *Chouans* par BERTEVAS, Erwan, « *Les Chouans* d'Honoré de Balzac : un tableau de la paysannerie bretonne du premier 19^e siècle. Étude sur la représentation romanesque d'un groupe social », dactyl., mémoire de master, Jean-Pierre LETHUILLIER (dir.), Université Rennes 2, 2006.

À contresens des réalités

Au jeu des fidélités et des trahisons, nous n'avons peut-être pas encore dit l'essentiel. Regardons maintenant une œuvre d'Adolphe Rouargue, publiée dans la *La Bretagne pittoresque*, chez Mellinet, à Nantes, en 1841²² (fig. 12) : elle représente la chapelle Saint-David à Quimperlé. Au-devant de la chapelle elle-même, des tombes, dont l'une est ouverte ; à côté d'elle, allongé dans l'herbe, rêvant tristement sans doute à celui ou celle qui vient de disparaître, un Breton reconnaissable à ses cheveux longs, à son *bragoù bras* et au chapeau dont on voit même les guides. Thématique traditionnelle et bien connue, en vérité, celle du romantisme hérité des *Poèmes d'Ossian* et qui, dans le cas de la Bretagne, doit passer par un rapport à la religion catholique. Dans les *VPR*, ce rapport est maintes fois affirmé ; il est même omniprésent, tout comme le renvoi au druidisme et à l'âge celtique (nombreux sont les Bretons représentés devant des menhirs, dolmens et autres cairns). Trois images, qui font série, en constituent une expression claire. Une vignette d'illustration (pas n'importe laquelle : elle ferme le dernier volume de texte sur la Bretagne), sans indication de lieu, comme si elle avait pour fonction de résumer la Bretagne « pittoresque et romantique » tout entière, représente un convoi funèbre (fig. 13).



Figure 12 – ROUARGUE, Adolphe, « La chapelle Saint-David à Quimperlé » (dans *La Bretagne pittoresque*)

22. Adolphe Rouargue a collaboré à l'illustration de *La Bretagne pittoresque*, d'Émile Souvestre, et à celle de *La Bretagne*, de Jules Janin, en 1844.



Figures 13 – Convois funèbres : 1. « Châteaulin, chapelle du cimetière » dans *La Galerie armoricaine* – 2. Vignette (t. II, p. 385) – 3. Une lithographie non identifiée

C'est une image de la mort, du deuil, de la résignation. Or, elle n'est que la reprise d'une autre image, insérée dans *La Galerie armoricaine*, représentant aussi un convoi funèbre. Une troisième image, dont nous n'avons pas encore identifié ni l'auteur ni la date²³, mais qui est manifestement en lien avec les précédentes, est plus sombre encore, le graveur ayant ménagé des espaces clairs dont le seul rôle est d'insister sur la noirceur des ombres du paysage ; en même temps, l'ancrage dans le monde rural est souligné par le fait que la catafalque est une charrette tirée par des bœufs.

Personne n'a vraiment échappé à ces images. Catherine Bertho, à partir de la littérature qui a fait de la Bretagne et des Bretons un sujet, en a rappelé la prégnance, particulièrement pour les années qui vont de 1815 à 1835, avant que ne s'impose une image apaisée et souriante de la province. Les volumes des *FPEM* et des *VPR*, au milieu des années 1840, en relèvent encore. La peinture prolongea encore le thème longtemps au XIX^e siècle.

Au demeurant, il ne s'agit pas seulement de la mort et du deuil. Si les funérailles offrent normalement la possibilité de scènes collectives, les *VPR* multiplient, à l'instar d'Adolphe Rouargue dans sa romantique image de la chapelle Saint-David, les exemples de solitude et d'isolement. Il faudrait aussi, par un comptage qui reste à faire, vérifier l'impression que, dans nombre de ces scènes, nos Bretons sont vus de dos, comme s'ils s'en allaient, comme si leur monde allait finir. Comme Bertho l'a fait remarquer, ce n'est pas d'un changement banal dont il s'agit, attaché de manière simple au temps qui passe, mais de la disparition, dramatisée parce qu'unique, d'un monde « immémorial ».

S'agissant des costumes, de la solitude et du rapport à la mort qu'ils illustrent, il s'agit en réalité d'un pur contresens, commis par les producteurs et les consommateurs, de Bretagne, de Paris ou d'ailleurs, de cette iconographie. Les costumes régionaux dans les formulations qui sont les leurs au XIX^e siècle résultent d'un processus entamé depuis plus d'un siècle, qui a vu sinon l'enrichissement, du moins l'amélioration matérielle du sort quotidien des « bons paysans », dont témoignent les inventaires après décès. Cette amélioration conduit à ce qu'on a appelé l'apogée de la civilisation rurale. Dans la première moitié du XIX^e siècle, les costumes bretons témoignent d'un dynamisme étonnant. On a parlé, à juste titre, de « fragmentation des modes » : *kant bro*, *kant giz* (cent pays, cent modes). Marie-Pierre Sclippa a montré que ce processus est commencé au XVIII^e siècle : mais il n'est pas pour autant terminé dans la première moitié du XIX^e siècle, et le mérite immense des éditions de Charpentier et de quelques autres est de souligner l'exubérance des costumes qui n'a vraisemblablement jamais été aussi grande que sous la monarchie de Juillet. Allons plus loin : en matière de diversité costumière, la Bretagne n'est comparable à aucune autre province. Il y en a, et il y en aura, de très exubérants par leurs couleurs notamment, dans quelques

23. Cette image a été publiée dans la reprise du texte de Courcy, *Le Breton*, par les Éditions du Bastion en 2000, et par les Éditions des Traboules en 2010.

vallées des Pyrénées ou des Alpes ; il y en a qui, plus proches des modes parisiennes, atteignent à une élégance qui retient l'attention des voyageurs (Arles) ; mais à chaque fois, l'aire d'extension est limitée, ou c'est un seul costume qui est en cause, ou le vêtement masculin n'a pas, n'a plus, l'originalité qu'il a en Bretagne ; et, de toute façon, la diversité n'y atteint jamais l'échelon communal, sauf sans doute en Alsace²⁴. Les aires des costumes évoluent sans cesse, comme les costumes eux-mêmes, et combinent avec les aires de danse des géographies complexes et contradictoires de l'identité locale.

En Bretagne comme ailleurs, les costumes régionaux, par leur coût souvent élevé, ne peuvent être que ceux des élites de ce monde rural, ou des petites villes, ou des costumes de fêtes. C'est d'une explosion de vie dont il faudrait parler à leur propos, de fêtes, de foules rurales nombreuses : exactement à l'inverse de cette image de ce Breton qui rêve dans le cimetière de Quimperlé. Dans le texte qu'il donne aux *FPEM*, de Courcy n'ignore pas la fête, mais ce n'est manifestement pas cela qui l'intéresse le plus :

« C'est à ces grandes assemblées [il vient d'évoquer les très grands pardons de Bretagne : Saint-Anne d'Auray, Notre-Dame du Folgoët, Rumengol, Saint-Jean-du-Doigt] qu'il faut se rendre pour embrasser d'un coup d'œil les costumes riches, élégants ou bizarres, des divers cantons de la Bretagne ; leur mêlée est générale et présente le tableau le plus pittoresque²⁵. »

Mais c'est précisément à cet endroit qu'il continue par :

« Il faut renoncer à décrire le costume breton... »

Ce passage est d'ailleurs à remettre à sa juste place : de Courcy vient de consacrer une page tout aussi longue au jubilé des morts, à la translation des ossements de l'ossuaire à la fosse commune²⁶. Dans les *VPR*, on a fait plus simple : il n'y a pas de pardon du tout, plus de noces, et les danses ont disparu. Ce lien avec les costumes étant devenu un maillon manquant, les costumes eux-mêmes ne peuvent plus être

24. CUISENIER, Jean, POULENC, Monique, *Costume, coutume*, catalogue de l'exposition du Grand Palais, Cinquantenaire du MNATP, Paris, RMN, 1987 ; TRICAUD, Anne, *Les Costumes régionaux d'autrefois*, Paris, Archives & Culture, 2003 ; LETHUILLIER, Jean-Pierre, *Des habits et nous. Vêtir nos identités*, catalogue de l'exposition de Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007 ; PASCAL, Odile et Magali, *Histoire du costume d'Arles*, t. 1, *Les Formes de l'Ancien Régime*, 1992 ; t. 2, 1790-1840, *Néoclassicisme et romantisme*, Éditions du Centre de Recherches sur le Costume, 2001 ; COLLOMB, Gérard, CADENNE, Ivan, ALCAN, Louise, *Vêtements et costumes dans la Savoie traditionnelle* ; DOERFLINGER, Marguerite, *Les Costumes alsaciens, La tradition alsacienne*, Colmar-Ingersheim, Delta 2000, 1975 ; DOERFLINGER, Marguerite, *Découverte des costumes traditionnels en Alsace*, Colmar-Ingersheim, Delta 2000, 1979.

25. POTIER de COURCY, Alfred, *Le Breton...*, *op. cit.*, 2000, p. 40-43.

26. D'autres images, reprises dans la réédition moderne du *Breton*, telle celle qui illustre son texte sur les pardons, excluent tout caractère festif ; de même que celle qui évoque les « réjouissances » : le groupe de danseurs est isolé dans un cadre statique ; la foule est figurée par des ombres dont on ne devine que les chapeaux à larges bords.

remis dans la perspective qui est normalement la leur. Si les auteurs et les artistes cèdent au goût esthétique dominant, pour la Bretagne et ses costumes, ils doivent le faire à contre-courant des réalités.

L'invention des provinces, et en tout cas de la Bretagne, passe par un lot de distorsions dont on pourra au moins convenir qu'elles préparent aisément toutes les instrumentalisation touristiques, politiques ou idéologiques qui s'épanouiront dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et au-delà : peintures de Girardet, chansons de Botrel et toutes les réutilisations par le mouvement breton.

C'est surtout la notion de témoignage historique qui est interrogée, en raison de l'importance du contresens évoqué plus haut. Le travail d'invention des provinces et du monde rural ne relève pas, en effet, de la découverte de l'évidence et il faut compter avec nombre d'obstacles culturels. N'insistons pas ici sur la force des préjugés politiques ou sur la prégnance de l'héritage celtique : c'est la partie la mieux connue du dossier. N'insistons pas non plus sur les choix esthétiques et les goûts qui gouvernent les élites cultivées qui fabriquent ou qui regardent ces images.

Il y a des obstacles spécifiques qui concernent les costumes : au-delà de la difficulté à connaître le détail de la géographie, la diversité introduit à une vie interne des communautés rurales, et à des codes qui ne sont pas expliqués par les images diffusées. D'autre part, reconnaître aux costumes régionaux de la vie, de l'invention, c'était leur donner une part d'entrée dans la modernité et dévaluer du même coup la référence absolue que constitue la mode urbaine, parisienne. Là est sans doute le blocage idéologique le plus puissant.

Jean-Pierre LETHUILLIER

Université Rennes 2 – TEMPORA – EA 7468

RÉSUMÉ

L'article essaie de croiser les regards portés sur les costumes bretons de la première moitié du XIX^e siècle : ceux des Bretons eux-mêmes, à travers les costumes qu'ils nous ont laissés, et ceux des élites, de la province ou d'ailleurs.

Ce demi-siècle est celui du plein développement des costumes, de leur plus grand dynamisme. On retrouve ce moment particulier dans d'autres provinces mais, en Bretagne, il est marqué par ce que Creston a appelé une « fragmentation » des modes qui aboutit à une diversité pratiquement sans équivalent ailleurs.

Or, dès cette époque, les élites, bretonnes ou non, produisent une abondance de textes, d'images et de commentaires qui finissent par dessiner une lecture à contresens du phénomène. Sans comprendre, la plupart du temps, le langage social de ces costumes, sans faire l'effort de distinguer les variantes locales des costumes, ils les associent à un lointain passé, à l'isolement ou à la mort, alors qu'ils sont avant tout des costumes de fête.

C'est donc bien avant l'instrumentalisation proposée par Théodore Botrel et le mouvement breton du xx^e siècle, qui n'ont rien inventé en la matière, que naît cette surprenante distorsion entre les costumes et le discours qu'ils suscitent. Les costumes bretons fournissent le matériau d'une enquête d'histoire culturelle sur la fragilité des observations et des « témoignages » faits par les contemporains sur les mœurs de leur temps.



Figure 14 – « Chapelle près l'Annelis (*sic*) » [Lannilis]

Annexe

De la Révolution à la fin des années 1830			
1798	<i>Voyage dans le Finistère</i> – Quimper	Valentin	6 gravures (Cornouaille)
1808	<i>Galerie des mœurs, usages et costumes des Bretons de l'Armorique</i> – Quimper	Perrin	24 gravures (Quimpérois)
Fin 1820	Lithographies séparées (<i>Paysans de Plouguerneau ; Laitière des environs de Brest</i>) – Brest	Le Tendre	quelques lithos (Finistère)
1827-1835	Aquarelles non publiées	Peytavin	
1829-1832	<i>Recueil des costumes pittoresques de la Bretagne et autres provinces de la France où la mise des habitans offre quelques singularités remarquables</i> – Nantes (Charpentier)	reprises de Valentin et de Peytavin ; rôle personnel de Charpentier	123 lithos pour 22 départements dont 51 pour les 5 départements bretons. Départements les mieux lotis : Finistère, Loire-Inférieure, Seine-Inférieure
1835-1836	<i>Galerie des mœurs, usages et costumes des Bretons de l'Armorique</i>	Perrin/Réveil	120 gravures
Années 1840			
1841-1842	<i>Les Français peints par eux-mêmes. Le Breton</i> – Paris	Saint-Germain et alii	une soixantaine de gravures privilégiant la Basse-Bretagne
1843	<i>Keepsake breton. Scènes familières dessinées d'après nature</i> – Nantes (Charpentier)	Coste	6 lithos : Bourg de Batz, Saillé, Cornouaille, Plougastel, Saint-Pol-de-Léon
1844	<i>La Galerie armoricaine</i> – Nantes (Charpentier)	Lalaisse ; Benoist	130 lithos (5 départements)
1845-1846	<i>Voyages pittoresques et romantiques</i> – La Bretagne	nombreux auteurs	plus de 350 lithos et quelques vignettes dans le texte Ensemble de la Bretagne
1846	<i>Galerie royale des costumes</i> – Paris	Deshays, Caradec et alii	Finistère
1849-1851	<i>Nantes et la Loire-Inférieure</i> – Nantes	Reprise de Lalaisse	Loire-Inférieure
Années 1850 et 1860			
1858	<i>Souvenirs de Bretagne</i> – Paris. Non publié (?)	Caradec	25 (Basse-Bretagne)
Vers 1859	<i>Costumes de la Bretagne</i> – Paris	Darjou, Leroux	20 lithos
1859	<i>Voyage comique et pittoresque en Bretagne</i> publié par le <i>Journal amusant</i> – Paris	Darjou	
1865	<i>La Bretagne contemporaine</i> – Paris (Charpentier)	Benoist, Lalaisse	
1866	<i>Scènes de la vie rurale en Bretagne</i> Paris (Charpentier)	(reprise de Lalaisse)	

