

une bibliographie et un index des noms de lieux et de personnes qui en favorise la découverte.

De la belle ouvrage, qui devrait inspirer tous ceux qui voudraient écrire des histoires de villes comparables en Bretagne.

Dominique LE PAGE

Nelly BLANCHARD, Mannaig THOMAS (dir.), *Dire la Bretagne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Hors collection (langues et civilisations) », 2016, 267 p.

Cet ouvrage, qui constitue le troisième volet d'une réflexion sur le point de vue périphérique (les deux premiers ont abouti à la publication d'un volume intitulé *Des littératures périphériques*, aux Presses universitaires de Rennes en 2014, et à la réalisation d'une base de données sur les trajectoires sociales et littéraires des auteurs de langue bretonne), veut, selon ce qui est annoncé dans l'introduction, explorer la double proposition « dire la Bretagne, se dire », ce qui amène à s'intéresser aux expressions de l'image de la Bretagne et à se demander quand « l'image montrée représente non pas simplement un thème mais une idée qui le dépasse et lui survit ». Cela conduit aussi à s'interroger sur ce que dit un artiste ou un auteur quand il peint ou quand il écrit la Bretagne, à voir comment celle-ci lui sert ou non à exprimer ses sentiments, ses émotions, ses idées, à se demander enfin s'il y a un « se dire commun » qui se traduirait par la création de groupes ou de mouvements de créateurs.

En dehors de l'introduction et de la conclusion, ce sont trente-quatre textes, rédigés par vingt-trois contributeurs – certains en rédigeant deux, voire trois –, qui ont été réunis. D'inégale longueur, ils voient alterner de véritables articles et des présentations plus brèves dont certaines sont des zooms sur des œuvres (*La peste d'Elliant* de Louis Duveau, *Les révoltés de Fouesnant ramenés à Quimper par la Garde nationale en 1792* de Jules Girardet) ou servent d'illustration à des articles précédents (sur Anjela Duval et la Bretagne...). Deux grandes parties ont été distinguées : la première, intitulée « La Bretagne comme signe esthétique », est subdivisée en deux sous-parties (« I. À la forge de l'esthétique » – neuf contributions ; « II. Dire un autre ordre » – huit contributions) ; la seconde, intitulée « À quoi sert la Bretagne ? », est pour sa part subdivisée en trois sous-parties (« I. La relation Bretagne-Paris » – six contributions ; « II. La reconfiguration permanente des regards » – cinq contributions ; « III. L'État dit la Bretagne » – six contributions). Même si tous les auteurs ne se soumettent pas strictement à la problématique définie en introduction – mais c'est un peu la loi du genre – et que le classement des articles est parfois discutable, on aboutit à un ouvrage dont l'organisation a été pensée et qui est richement illustré. La part belle est faite aux historien(ne)s de l'art, aux conservateurs et inspecteurs du patrimoine, aux responsables de musées (ce qui aurait pu justifier le choix d'un titre plus large pour le livre comme « dire

et peindre la Bretagne » ou « représenter la Bretagne »), mais l'appel à quelques autres spécialistes – littéraires, musicologues, architectes, historiens... – permet de mettre en œuvre une approche pluridisciplinaire, et d'analyser différents « supports/médias » : tableaux, pierre (avec la sculpture et les maisons), cartes postales, étiquettes de bouteilles, affiches, partitions, photographies, couvertures de revues ou de journaux, livres, vêtements, décors de pièces d'opéras ou de bâtiments publics...

L'ouvrage confirme que la Bretagne est devenue, sous l'influence notamment des celtomanes, très à la mode à partir de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle dans la littérature, la musique et les beaux-arts. Elle (et surtout la Basse-Bretagne) a attiré ceux qui étaient à la recherche d'authenticité et de pittoresque et qui ont été fascinés tout à la fois par ses paysages, sa civilisation paysanne et maritime, les mœurs « primitives et sauvages » de ses habitants, ses traditions populaires, sa langue. De plus en plus nombreux ont été les peintres qui ont consacré des tableaux aux scènes de pardon, de mariage, d'enterrement ou qui se sont intéressés à un épisode de l'histoire de la Bretagne ou à ses légendes. Les musiciens ont succombé aussi à la mode bretonne : Offenbach crée ainsi *Le Violoneux* en 1855, alors que l'Opéra de Paris met en scène en 1880 le ballet fantastique *La Korrigane*. La Bretagne devient aussi l'une des régions qui attirent le plus d'artistes étrangers à l'instar des peintres russes auxquels s'intéresse Philippe Le Stum (« La Bretagne des artistes russes »). À la suite d'Alexei Petrovitch Bogolioukov, paysagiste mariniste, qui fait un séjour à Douarnenez en 1856-1857, puis à Saint-Malo et Pornic dans les années 1870, ils se succèdent en Bretagne jusque dans l'entre-deux-guerres ; ils y trouvent, après avoir renoncé pour la plupart d'entre eux au pittoresque, leur propre manière de peindre en combinant parfois différentes traditions picturales – art de l'icône, portraits d'inspiration flamande, réalisme critique des peintres allemands... – à l'instar de Boris Grigoriev, qui dans son étonnant tableau intitulé *les Visages du monde* achevé en 1931, représente un sonneur de biniou et un accordéoniste russe aux côtés de personnages célèbres – révolutionnaires, musiciens, religieux... – et d'hommes et de femmes du peuple de Bretagne.

Le succès de la Bretagne l'aurait transformée en « signe esthétique », non seulement à l'égard de l'extérieur mais aussi sur le plan régional. Mannaig Thomas et Nelly Blanchard mettent en évidence les deux procédés utilisés par les créateurs dont on pourrait dire qu'ils relèvent du courant bretonniste, pour dire la Bretagne. Le premier est le procédé métonymique qui consiste à multiplier les ouvrages présentant des séries de textes (chants, poèmes, contes...) ou de personnages dont la sélection est censée incarner un être breton, illustrer une essence de la Bretagne, de fournir la preuve de l'existence de celle-ci. Il se retrouve dans *le Barzaz Breiz* de La Villemarqué (celui-ci a joué un rôle déterminant avec Le Gonidec et Brizeux pour faire de la Bretagne un objet singulier), qui tend à démontrer que les Bretons sont dotés d'un fort sentiment religieux, poétique et national et à transformer la Bretagne en signe esthétique fondé sur le sentiment, le ressenti et l'émotion. Le second procédé consiste en la représentation d'objets ou de personnages synecdoques,

qui sont censés incarner des catégories plus larges. Il prévaut dans le cas d'Anjela Duval analysé par Mannaig Thomas (« Anjela Duval *est* la Bretagne ») : la statue qui a été érigée en son honneur au Vieux-Marché en 2001 serait ainsi, aux yeux de ceux qui l'ont mise en place, une allégorie de la Bretagne et de son peuple dont Anjela Duval résumerait à elle seule la sagesse, le talent poétique inné, l'attachement à la langue, la proximité avec la nature.

La croyance en une singularité bretonne est partagée par certains musiciens présentés par Marie-Claire Mussat (« *À ma Bretagne*, Jean Cras, premier quatuor à cordes, 1909. Quand les compositeurs bretons « disent » la Bretagne et « se disent » au XIX<sup>e</sup> siècle et au tournant du XX<sup>e</sup> siècle »). Le tournant s'accomplit ici en 1867, quand est créé à Rennes un opéra-comique de Pierre Thielemans (1825-1898) à partir d'un livret de Sigismond Ropartz, avocat guingampais, intitulé *Michel Columb, le sculpteur breton*. Dire la Bretagne en musique devient dès lors pour des artistes un acte militant qui vise, en mélangeant éléments populaires et savants, à favoriser la création artistique régionale et à la faire connaître. À la suite de Joseph-Guy Ropartz (1864-1955), fils de Sigismond, dont l'itinéraire est retracé avec précision, un véritable courant se crée qui tente un temps de s'organiser avant la Première Guerre mondiale, dans l'Association des compositeurs bretons qui regroupe six compositeurs et dont l'ambition est de créer un mouvement breton de musique comparable aux mouvements russe ou espagnol de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. L'absence d'une personnalité dominante, le déclenchement de la guerre entraînent l'échec de cette tentative, ce qui n'empêche pas ses initiateurs et d'autres (Jean Cras, Paul Ladmiraault, Paul Le Flem...) de continuer à créer dans le même esprit.

Le signe esthétique Bretagne peut aussi être utilisé pour exprimer une conception de l'ordre du monde. Yves Le Berre compare les points de vue d'Yves-Marie Laouënan (1781-1862) et d'Alain-Marie Inisan (1826-1891), auteurs de deux grands romans historiques en langue bretonne au XIX<sup>e</sup> siècle (« Deux patries sans nation : les Bretagnes de *Kastel Ker Lan* et *Emgann Kerguidu* »). Tout les oppose sur le plan politique : le premier est un républicain aux idées avancées, fervent partisan du progrès, alors que le second est légitimiste et voit l'Ancien Régime comme un paradis perdu où la loi générale ne s'imposait pas à tous. Mais ils se rejoignent dans le fait qu'ils ont, pour reprendre les termes d'Yves Le Berre, deux patries, « une patrie primaire – la Bretagne – qui ne saurait engendrer une nation, *a fortiori* un État, et une patrie secondaire – la France – qui découle pour l'un de l'attachement à la nation souveraine, pour l'autre de l'attachement à la personne du roi » (p. 75). Malgré leur double appartenance, ils croient fortement en une singularité bretonne qui se manifesterait notamment par sa langue (en l'utilisant dans leur livre, ils affirment leur différence et veulent inspirer de la fierté à la population bretonnante) et en un destin particulier de la Bretagne. Pour Laouënan, celle-ci est imparfaite et doit donc être transformée ; pour Inisan elle est un conservatoire de valeurs et, en tant que telle, elle est à envisager comme un espace sacré à préserver. Ils préfigureraient ainsi

une fracture, dans le camp des passionnés par la Bretagne, entre « archaïques » et « modernes », destinée à durer.

L'utilisation de la Bretagne pour symboliser un certain ordre du monde se retrouve aussi dans l'analyse de la figure du chouan dans la peinture menée par Nelly Blanchard (« Chouans esthétiques, chouans politiques »). Elle constate qu'un double mouvement s'opère dans les tableaux : le premier vise à montrer, en le représentant systématiquement sous les traits d'un paysan rustique, sauvage, lié à la nature, que le chouan est typiquement breton. Puis, dans un deuxième mouvement, c'est le Breton qui devient un chouan dont il aurait les principales caractéristiques, la religiosité ainsi que l'esprit de résistance ou de rébellion contre tout ce qui viendrait compromettre l'harmonie traditionnelle de la société. Avec le régionalisme, on glisserait insensiblement du « Breton » à la « Bretagne » (voire au peuple breton), ce qui conduirait à considérer la région comme un tout indifférencié doté des mêmes attributs et à occulter toute variation géographique, historique et sociale. L'image du chouan est parallèlement instrumentalisée par la République afin de discréditer ses adversaires, ainsi que le révèle le fait que le thème connaît son plus grand succès lors des moments forts de la vie politique comme dans les années 1846-1850, en 1889 quand le régime fête ses dix ans et le centenaire de la Révolution (certains peintres s'en font une spécialité comme Alexandre Bloch ou les Girardet), ou encore de 1902 à 1906 lors de la séparation de l'Église et de l'État. À l'inverse, le mouvement régionaliste, sous l'influence de l'Église et des conservateurs, valorise la figure du chouan en masquant les expressions républicaines en langue bretonne. Le chouan devient ainsi l'incarnation d'un certain type de relation entre le centre parisien et la périphérie bretonne. Pour les Républicains, il servirait à illustrer les obstacles à surmonter pour réaliser l'unité du pays alors que pour ses admirateurs, il manifesterait une résistance à la centralisation et il serait la preuve vivante de la possibilité d'un autre ordre, d'une autre harmonie possible dans le cadre national.

La construction de la Bretagne comme signe esthétique ne peut se comprendre sans la prise en compte du dialogue/confrontation avec Paris. Denise Delouche (« “Dire” la Bretagne et/ou faire carrière ») dresse une typologie du rapport des artistes originaires de la Bretagne avec celle-ci au XIX<sup>e</sup> siècle et distingue plusieurs cas de figure. Il y a ceux qui comme Olivier Perrin quittent Paris pour se retirer en Bretagne et y faire carrière, au risque de l'oubli ou, à l'inverse, ceux qui accomplissent un parcours totalement national comme Jean-Louis Hamon (1821-1874). Viennent ensuite des artistes de « l'entre-deux » dont certains comme le Malouin Louis Dubeau (1818-1867), auteur notamment de *La peste d'Elliant* en 1849 (ce tableau fait l'objet d'une présentation de Béatrice Riou), ou le Nantais Évariste Luminais (1821-1896), à qui l'on doit *La fuite du roi Gradlon* (1884), font carrière avec des sujets bretons parmi d'autres, tout en contribuant à faire rentrer la Bretagne dans la grande peinture d'histoire du Salon et à faire du paysan breton un sujet à part entière, alors que d'autres comme Yan Dargent (1824-1899), dont la personnalité artistique a été façonnée par les légendes bretonnes, font une carrière nationale pour nourrir leur passion de la Bretagne, et à travers elle, tenter d'exprimer leur être profond.

C'est à Paris que les traits jugés caractéristiques de la Bretagne donnent naissance aux stéréotypes. Dans le domaine de la chanson, c'est Botrel qui a la plus forte influence comme le montre Jean-François Botrel (« Chanter la Bretagne avec Théodore Botrel »). C'est avec lui qu'une Bretagne de carte postale se popularise avec ses ajoncs d'or, ses clochers-à-jour, ses lits-clos, ses coiffes et ses costumes, ses crêpes et son cidre, ses légendes et l'inévitable *Ankou*. La chanson est ici mise au service de l'exaltation d'une vision idéalisée et profondément conservatrice de la Bretagne, envisagée là encore comme un conservatoire de pratiques qu'il faut préserver contre tous les vents de la nouveauté.

L'ouvrage montre pourtant à travers une série de textes sur les cartes postales (François de Beaulieu), les étiquettes de bouteilles (Philippe Jarnoux), le dessin de presse (Philippe Le Stum) que l'image de la Bretagne évolue constamment et qu'elle sait à l'occasion, comme pour le vêtement (avec le *kabig* auquel s'intéresse Pascal Aumasson) ou le costume (Marie-Paule Piriou), transformer certains stéréotypes en marqueurs identitaires. La construction du signe Bretagne s'accompagne aussi de questionnements récurrents, sur la façon de la représenter en peinture ainsi que le montre Jean-Pierre Dupouy en évoquant les relations nouées entre Auguste Dupouy et Mathurin Méheut ou Patricia Plaud-Dilhuit en rappelant les attentes du critique d'art Charles Estienne ; des débats ont lieu, par ailleurs, sur la manière de restituer la culture populaire, comme l'illustre Fañch Postic dans le domaine de collectage de chansons où s'opposent en apparence une approche esthétique qui prône, à la suite de La Villemarqué, un remodelage du matériau recueilli et une approche qui, s'inspirant de la photographie, veut, à l'instar de Luzel, reproduire fidèlement ce qui a été entendu. Une question taraude enfin les créateurs, c'est celle de la modernité. Expliquant dès le XIX<sup>e</sup> siècle la démarche d'un peintre comme Maufra, elle est au cœur de la réflexion de tous ceux qui entendent rejeter une image d'Épinal et convenue de la Bretagne et sont sensibles aux tendances artistiques de leur temps. Elle se retrouve aussi chez les nationalistes du mouvement *Breiz Atao* qui essaient de doter leurs revues d'une esthétique originale qui, comme le démontrent Sébastien Carney et Ronan Calvez (« Une esthétique nationaliste bretonne ? »), puise son inspiration dans les mouvements d'avant-garde de l'entre-deux-guerres et dans les pays totalitaires.

La recherche de la modernité peut aboutir d'ailleurs à un refus de s'inscrire dans toute problématique régionaliste, comme chez les peintres contemporains présentés par Françoise Terret-Daniel, voire chez les peintres femmes sélectionnés par Marie-Claire Piriou, pour qui il n'y a pas de regard spécifiquement féminin ni breton sur la Bretagne dans l'art, et cela même si Odette Pauvert (1903-1966), la première femme à remporter le Grand Prix de Rome, a été distinguée pour un tableau intitulé *La légende de Saint-Ronan*.

Comme le met en évidence la dernière partie de l'ouvrage, l'État (et avec lui les pouvoirs publics) a joué un rôle important dans la diffusion et l'évolution du « signe esthétique Bretagne » par les commandes d'œuvres pour les salons ou les musées, dont

Annie-Noëlle Le Berre fait une présentation méthodique pour le XIX<sup>e</sup> siècle, par les décors de bâtiments publics ou par les expositions – internationales ou non – qu'il a organisées. Daniel Le Couédic retrace ainsi l'évolution spectaculaire qui s'est accomplie sur ce dernier plan entre les expositions de 1900 et de 1937 et qui résume à elle seule nombre de débats sur la question de la représentation de la Bretagne au cours de cette période. Le même auteur montre que l'État a contribué lui-même à développer certains signes identitaires : il en est ainsi en architecture où le modèle de la maison bretonne a été favorisé afin de mettre en valeur une certaine spécificité locale alors que, par ailleurs, toute marge de manœuvre était refusée à la région sur le plan administratif et/ou politique. Aujourd'hui abandonné au profit de logements plus écologiques, ce modèle jugé dépassé est devenu, par un retournement des choses, objet de curiosité parce que son adoption a pu exprimer à un moment donné, malgré son caractère standardisé, un attachement des populations à la Bretagne.

Plus largement, par sa malléabilité et sa capacité d'évolution, le signe esthétique Bretagne aurait, selon les responsables de l'ouvrage, assuré sa survie au fil du temps, ce qui amènerait à ne pas le considérer uniquement en tant que tel. Plus que toute autre région – mais une comparaison mériterait d'être faite –, la Bretagne aurait vu son image utilisée pour symboliser la confrontation entre le passé et le présent, entre l'attachement aux traditions et l'ouverture au progrès, entre le centre et la périphérie. Montrée (ou critiquée) hier comme un conservatoire de la civilisation paysanne et de la foi, elle serait aujourd'hui utilisée, par les valeurs qui y prévaudraient et par sa culture, comme un rempart contre le matérialisme, l'individualisme et l'uniformisation. Son image serait la plus instrumentalisée pour exprimer la pensée d'une alternative mais, comme tout cela ne se déroulerait pour l'essentiel que dans le champ de l'esthétique et reposerait sur une insuffisante prise en compte du réel, il en découlerait une inévitable mélancolie.

Malgré ce dernier constat un peu sombre, *Dire la Bretagne* est un ouvrage stimulant, qui fait rire parfois (ainsi ce dessin de Reiser publié dans le *Nouvel Observateur* en septembre 1983), qui agace de temps en temps (il n'est pas sûr comme il est affirmé p. 80 que les débats au sujet de Plogoff hier et de Notre-Dame-des-Landes aujourd'hui se réduisent, même s'ils peuvent revêtir parfois cette dimension chez les partisans et les adversaires de ces projets, à une opposition entre partisans d'une Bretagne « terre sacrée » à préserver et tenants d'une nécessaire modernisation créatrice d'emplois, mais il y va aussi, sans doute et plus encore, de la place du nucléaire et du transport aérien dans notre mode de développement, en dehors de problématiques spécifiquement bretonnes), mais qui apprend beaucoup de choses. Il donne à réfléchir – notamment sur ce que l'on fait et ce que l'on cherche à dire quand on s'intéresse à la Bretagne – et invite à poursuivre la recherche dans d'autres domaines. Pour cela, sa lecture est fortement à conseiller.

Dominique LE PAGE