

LE NOUVEAU MUSÉE DE SAINT-BRIEUC

Le musée de Saint-Brieuc que d'importants travaux ont permis de sortir de la semi-clandestinité dans laquelle l'avait plongée en 1964, la fermeture des salles anciennes, a pu retrouver ses fonctions publiques, le 30 octobre 1986, date d'ouverture des nouvelles installations. Dans l'espace régional, il tient une place particulière, position qu'il doit autant à son histoire qu'à la nouveauté de son installation.

Faite de rendez-vous brillants que domine en 1961 et 1964, la personnalité de René-Yves Creston et de longs moments entièrement soumis aux exigences des collectes ethnographiques et d'hésitations, l'histoire du musée a pour racine les années 1880. C'est en 1882 en effet que, portée par l'exposition artistique organisée à l'occasion du concours régional, la ville admet de réserver des locaux à la présentation permanente de collections. La mairie entend en effet tirer parti de l'incendie intervenu dans la nuit du 26 au 27 décembre 1875 dans l'ancien théâtre et de sa réinstallation hors de la mairie, pour y présenter cinquante et une toiles, cinquante aquarelles qui constituent la première version du musée de peintures, de sculptures et d'archéologie.

Sans épis, ni cloison, les deux salles qui lui sont consacrées diffèrent par leur agencement. Dans sa conception, la grande salle consacrée aux peintures, dont on connaît des tirages photographiques des années 1905-1910, est issue de la tradition des cabinets. Les tableaux y sont accrochés, cadre à cadre, mêlés à de massifs groupes sculptés, dans un entassement dont elle ne se départira jamais totalement, avant d'être transformée en 1964-1965 en salle des mariages. Le vaste hall la précédant, aujourd'hui le jardin d'hiver de la mairie, procède à l'égard des sculptures de manière équivalente mais l'ordonnance du lieu autorise une certaine solennité et la verrière un éclairage zénithal approprié.

Malgré sa modestie, le musée a le mérite d'exister et les conservateurs successifs aidés par la commission, revendiquent ici et là des moyens permettant d'accroître le fonds. Non seulement ils s'emploient à solliciter l'accroissement des dépôts de l'État, mais recherchent aussi des dons. A titre d'exemple, citons le célèbre gisant en bois de Gilles de Bretagne, qui avait été placé sur le tombeau du prince dans l'église abbatiale de Boquen (1) et qui fut été donné par le marquis de Kerouartz, en 1847. Plus tard, et avant d'entre-

prendre une carrière politique, L. Ollivier qui s'employait alors à rédiger pour la société d'Émulation les biographies de Corlay, de François Valentin, d'Olivier Perrin, d'Edouard Hostein, de Pierre Rouxin et Louis Grimaud, apparaissant indiscutablement comme le principal animateur de la commission du musée dans les années 1890, obtient en 1889, le don d'une toile d'Olivier Perrin, « le barbier de village ».

Des achats sont aussi effectués dans le commerce de l'art. La plupart d'entre eux renvoient à des œuvres d'artistes régionaux, mais plus souvent d'artistes ayant peint un site ou une scène en Bretagne. En 1906, érudits, édiles et amateurs relayés par la presse, se passionnent pour la controverse concernant une toile représentant une chasse au cerf. Des recherches attentives et un nettoyage font vite apparaître que ce bois peint acheté avec huit autres tableaux porte la signature de Ruysdael, le grand peintre hollandais du XVIII^e siècle ; mais le contentieux qui oppose la ville au vendeur ne manque pas de révéler qu'une toile identique de Jacob van Ruysdael figure au Staatliche Kuustammungen à Dresde, depuis 1754 et qu'une gravure d'Adrian Zigg (1734-1816) en a été tiré !

Cette orientation reste longtemps celle du musée. La critique y apprécie volontiers parmi les peintres contemporains « ceux qui ont tant glorifié nos paysages et nos côtes, ceux qui ont fixé comme dans un halo de poésie les costumes et les mœurs de l'Armorique, visions gracieuses, si près et déjà si loin de nous : C. Bernier, A. Guillou, E. Herland, Le Gout-Gérard, Joubert, Lansyer, Yan d'Argent, Antigna, Ed. Hostein, Baader, J.L. Hamon » (l'illustration économique et financière : numéro spécial consacré au département des Côtes-du-Nord, septembre 1926). Les sculpteurs y sont également représentés par Ogée, Durand, Foulonneau et Le Goff.

Mais les locaux sont souvent fermés, et finalement démenagés. En 1961, René-Yves Creston va mettre tout son poids pour fixer le cadre du musée qu'il convoite à Saint-Brieuc et qu'il anime jusqu'à sa mort en 1964. Les idées de René-Yves Creston visent à établir un réseau logique d'établissements. Autour d'un musée régional appelé « musée du peuple breton » s'articulerait, selon lui, des musées locaux, quelquefois des musées de plein-air et un « conservatoire de folklore vivant ». Ainsi, à Saint-Brieuc, conçoit-il un musée ethnographique : le musée du Trégor, Goëlo et Penthièvre. Celui-ci comporterait en outre une annexe consacrée aux « vieux métiers bretons ».

Des jalons sont posés : en 1963, il organise de main de maître une exposition sur les coiffes bretonnes. Au traditionnel classement géographique, R. Y. Creston ajoute celui de la fonction et de la classe sociale, distinguant ainsi la coiffe de travail de la coiffe de fête ou de la coiffe de deuil. Plus neuve encore apparaît alors sa volonté de mettre en relief, entre les deux grandes aires géographiques traditionnelles de la Bretagne, une « Bretagne média-

ne », étendue depuis la baie de Saint-Brieuc jusqu'à celle de la Vilaine, au sein de laquelle se font jour des caractères particuliers du vêtement et des modes. Enfin, R.Y. Creston porte toute son attention à la rapide évolution des coiffes. A ses yeux, les formes observées au milieu du siècle, résultent de modifications complexes : ainsi « la coiffe du toukenn du Trégor » dont les ailes s'afranchissent progressivement d'une coiffe bonnet. En 1964, R.Y. Creston met en œuvre une ultime exposition consacrée aux meubles bretons.

De 1964 (date de la mort de René-Yves Creston) à 1981, Germaine Creston entreprend à son tour un ardent collectage qui l'amène, tout en restant fidèle aux orientations auxquelles aspirait son mari, à constituer un fonds ethnographique diversifié qui expose la collection ancienne à une réorientation manifeste. Celle-ci conduit le musée à s'attacher « davantage à exprimer la personnalité et l'activité de la région où il est situé et moins à être une parcelle de culture universelle dans le domaine des Beaux-Arts ».

Le nouveau musée

Puis en 1981, chargés de conduire les aménagements du Nouveau Musée, les architectes et le conservateur s'emploient d'abord à concevoir l'esprit du lieu. Délaissée depuis plusieurs années, l'ancienne caserne de gendarmerie érigée en 1854 et désignée pour accueillir le projet opposait pourtant sa lourde structure et son esthétique austère au projet muséographique, qui visait simultanément à établir « les conditions d'un rapport de séduction entre l'œuvre et le visiteur ».

Portés par la conviction que la muséographie doit pouvoir aujourd'hui se définir comme la résultante de multiples paramètres scientifiques et techniques capables d'assurer la conservation des collections conjointement au confort du public, nous avons recherché un environnement suggestif sensible aux aspects effectifs et symboliques. L'effacement de l'architecture au bénéfice des aménagements de façades intérieures ménageant ici et là saillies ou indendations, la négation de la symétrie soustrayant du coup la circulation à la monotone desserte centrale d'origine, a conduit à concevoir un musée-parcours ; certaines œuvres ne se révèlent en effet qu'au terme d'une approche progressive, irremplaçable. L'architecture intérieure concourt conjointement à l'agencement d'espaces proportionnés aux collections, personnalisées et diversifiées entretenant des relations de perspective ou, à l'inverse, de parcours-dérobé. Soucieux de proposer un musée-écrin, le programme architectural s'appuie en outre sur l'occultation de la lumière du jour pour atteindre une meilleure maîtrise des éclairages qui, sans rechercher absolument la réalisation d'effets, accorde la priorité à l'éclairage des objets et non à celui de leur environnement.

Sur le plan muséologique, le projet du Nouveau Musée impliquait d'emblée une réflexion sur le statut des œuvres d'art et des objets, dès lors

qu'ils étaient reconnus capables de raconter une histoire et de constituer une mémoire, donc de revendiquer une pérennité équivalente à celle de l'écrit ». Au fur et à mesure de ses progrès, celle-ci orientait le programme, non pas vers un projet encyclopédique, comme ceux qui animaient les musées au XIX^e siècle mais bien sur la voie d'un musée conçu comme le lieu de la synthèse. Cette conception impliquait de percevoir le patrimoine à travers l'ensemble des relations que peuvent entretenir les différents éléments qui le constituent, qu'ils soient dans l'enceinte du musée, ou hors ses murs et de dégager ainsi le musée de l'idée, illusoire, qu'il ne constituerait qu'une iconothèque. Son programme se proposait alors d'afficher des choix prioritaires.

Parmi les quatre résolutions retenues, la première fixe un champ chronologique limité : le XIX^e siècle. La seconde s'attache à souligner ce qui fait de la société traditionnelle une société ordonnée dans laquelle « l'ensemble des savoirs empiriques qui semblent fragmentés et disparates retrouvent, lorsqu'on les rassemble, leur unité, leur organisation et leur logique propre ». Cet ordre, qui concourt à définir l'homme du XIX^e siècle comme un être civilisé, n'a pas toujours été relevé en son temps lors des premières enquêtes ethnographiques, qui recèlent de jugements ou de termes qui paraissent aujourd'hui très datés tels que « superstition », « erreurs », voire « singularités ». En effet, comme le souligne J. Léonard, « l'historien a le droit d'être indiscret, mais il n'a pas le droit de projeter une clarté factice sur une réalité dense et complexe qu'il ne connaît au fond que par des documents contingents et discutables ».

Prenant appui sur les résultats de ses travaux consacrés au corps dans la société traditionnelle, Françoise Loux a pu justement souligner la fécondité de la démarche de l'ethnologue qui entreprend de confronter prudemment et méthodiquement textes et objets, afin de comprendre les cadres de la pensée dans toute leur profondeur sans en méconnaître la complexité. L'étude attentive des dispositifs destinés à maintenir le corps de l'enfant lui a fourni matière à rappeler que les familles, tout comme les hommes de sciences, au moins jusqu'au début du XVIII^e siècle, jugeaient le maillot nécessaire pour empêcher l'enfant de s'attarder au stade animal de la station à quatre pattes. Puis, observant les réactions des médecins découvrant, vers 1750, les méfaits de l'emballotement lui opposant dès lors nombre d'arguments tant psychologiques que médicaux, elle a pu souligner, à l'opposé, la constance de ces pratiques maternelles, tout au long du XVIII^e siècle. Les tourments de J.J. Rousseau fustigeant « l'extravagante et barbare pratique du maillot », tout comme les exhortations médicales réclamant « qu'on démaillote l'enfant qui crie », car « on le verra rapprocher ses genoux de son ventre et ses talons de ses fesses c'est-à-dire prendre à peu près la même position qu'il avait dans la matrice »... n'infléchissent en rien l'usage des familles paysannes. C'est qu'il repose sur une double conviction ; celle que le maillot concourt à acheter le corps imparfait du nouveau-né, celle enfin qu'il est de

leur devoir de lui assurer une continuité de tuteur : d'abord le maillot, puis le berceau, enfin les dispositifs pour tenir l'enfant debout, lui évitant, au moment de l'apprentissage de la marche, de s'exposer à tous les dangers de la salle commune. Ainsi, devant les critiques que les folkloristes de la fin du XIX^e siècle opposent à leur tour à cette disposition, peut-elle conclure que souvent « les pratiques traditionnelles ont été perçues avec ethnocentrisme, jugées désordre absolu, alors qu'il s'agissait d'un ordre différent sinon plus rigoureux que notre ordre actuel, puisque les moindres actes ont un sens et s'organisent par rapport à l'ensemble de l'univers ».

Au-delà de ces premières résolutions le programme ambitionne à considérer sa vocation départementale, moins comme un simple cadre géographique qu'une véritable approche du phénomène de départementalisation. Celui-ci se repère tant par les décisions et les pratiques que ce nouveau espace inspire aux gestionnaires ou aux entrepreneurs, que par celles qui à leur tour témoignent de la mise en place d'une unité départementale, recouvrant le quadruple partage traditionnel des Côtes-du-Nord, celui de l'Armor et de l'Argoat, celui qui enfin distingue la Haute de la Basse-Bretagne. C'est ainsi que, prolongeant ou anticipant sur les initiatives privées, les comices, les comités professionnels relayés en cela par le Conseil général, s'engagent sur la voie de conseils et d'aides financières, commodément repérables dans le domaine de l'économie des toiles, la production du lin, les défrichements, voire les premières formes d'industrialisation.

La troisième résolution adoptée par le programme s'emploie, quant à elle, à souligner en quoi et dans quels domaines le XIX^e siècle marque le passage d'une Bretagne ancienne à une Bretagne moderne. C'est ici toute la manière avec laquelle le vieux fonds régional se maintient, ou se réorganise, qui permet de mesurer les mécanismes d'accès du territoire des Côtes-du-Nord dans le monde moderne.

En définitive, sans omettre de rappeler qu'au cours de cette période la Bretagne fut exposée, souvent avec complaisance, aux affres du folklore entretenus par de puissants courants de pensée, le programme sélectionne six tableaux.

Le point liminaire à travers lequel se dévoile le programme est un kiosque, où sont regroupées des collections significatives qui entendent alerter, d'emblée, sur les caractères économiques, écologiques, les paysages, les populations du département aujourd'hui. Elles donnent accès aux tableaux où l'organisation progressive de ces données au cours du XIX^e siècle est ensuite présentée. Dans les limites du département des Côtes-du-Nord où, avec la Révolution française, toutes ces terres s'étonnent d'être réunies, c'est l'amorce d'une profonde mutation. L'événement est d'importance. Une ville comme Saint-Brieuc, moins peuplée que Dinan, moins active que Paimpol, moins prestigieuse que Lamballe, au moment où l'assemblée

constituante en fait, en 1790, un chef-lieu de département, aura besoin de tout le XIX^e siècle pour assurer efficacement toutes les fonctions administratives qui lui reviennent.

Les paysans, lorsqu'ils ne s'exilent pas vers les centres industriels nouveaux, engagent de multiples défrichements grâce auxquels les terres du département se libèrent de plus de 50 % des surfaces en landes. Au moment même où en France les surfaces cultivées varient peu, la Bretagne au contraire engage un authentique processus d'intensification dans l'utilisation du sol, réduisant entre 1840 et 1913, les terres incultes et les landes, de 800 000 ha à 400 000 ha. Au-delà des progrès proprement agronomiques dont ils témoignent, ces défrichements, qu'accompagnera le remplacement des jachères et des landes par de nouvelles cultures fourragères (luzerne, trèfle et sainfoin) ou des plantes sarclées, capables à leur tour de constituer de bons fourrages, d'accroître par conséquent les troupeaux, les fumures et la production de grains, perturbent profondément le tissu social.

Des villages entiers résistent aux défrichements, telle la communauté des potiers de « la Poterie », non loin de Lamballe. C'est que les artisans s'inquiètent, disparaissent ou, par leurs « traverses » dans les cantons les plus riches du département, recherchent ici ou là, un sort meilleur. Peut-on en effet, ignorer que le département des Côtes-du-Nord fut le plus touché des départements bretons par l'émigration, entretenant une singulière tradition migratoire.

L'idée fait son chemin que le développement repose volontiers sur des « professionnels », ingénieurs, architectes, techniciens, plus que sur les notables traditionnels que cette bourgeoisie compte justement supplanter. Pour cela, elle entend profiter des ressources que la pêche lucrative en Islande, que l'édification des stations balnéaires du littoral et que l'industrialisation laissent espérer. Malgré l'absence de grande concentration industrielle, un prolétariat naît et s'organise tandis que les transformations atteignent des domaines aussi divers que le travail, les mentalités, la vie conjugale...

La navigation, la grande affaire de cette région, acquiert avec le siècle, une dimension scientifique où l'exactitude de l'horlogerie, la précision des informations et les calculs mathématiques l'emportent sur la navigation empirique devenue inadaptée aux nouveaux tonnages dont la vitesse ne permet plus d'appréciations vagues. Dans la baie de Saint-Brieuc, le prélèvement humain exercé par la marine est ici considérable et nul ne songe à nier alors les prédispositions de ses marins. Sait-on toujours en effet que les anciens quartiers de Tréguier, Paimpol, Binic et Saint-Brieuc ont proportionnellement fourni deux fois plus de navigateurs au long cours que les autres quartiers bretons ? — phénomène aux conséquences inestimables lorsqu'on réalise en outre que « la Royale reste tout au long du XIX^e siècle la grande possibilité d'évasion bretonne, l'ouverture sur les routes du monde, le

moyen d'apprentissage d'un métier ». Concernant les modes de pêche, les choix adoptés n'ambitionnent ni à l'inventaire exhaustif ni à la restitution des technologies. Reconnaisant leur originalité à quelques formes de pêche, très significatives de la baie de Saint-Brieuc, ils se contentent au contraire d'établir deux grandes propositions. Car, si cette vaste région maritime n'est parcourue au XIX^e siècle que par de petits bateaux naviguant sur de courtes distances, elle est le siège de pêches au chalut dans lequel sont remontées de grandes quantités de poissons vendus à bas prix, tandis que les pêches aux casiers concernent surtout de petites quantités de poissons vendus à prix élevé à une clientèle peu nombreuse mais attirée par leur saveur rare.

En se limitant à ces observations complétées par celles qui, à travers le recrutement de la Royale et de la marine au long cours, font de la baie de Saint-Brieuc « une région de marins, sans vie maritime propre », mais en insistant pour évoquer les échanges commerciaux comme un élément de la reconversion de la façade littorale de la Bretagne-nord après 1860-1870, le programme se propose d'identifier les nouveaux objectifs maritimes de la baie de Saint-Brieuc. Car, à travers elle se profile non seulement l'urbanisation balnéaire, dont chacun sait que dès les années 1860-1880, elle transforme profondément le littoral et les mentalités, mais aussi l'introduction en Bretagne de produits nouveaux. Outre l'abondant frêt que distribuent les caboteurs, se répandent alors en effet les étoffes récemment apparues sur le marché français. Les draps blancs donnent ainsi naissance aux vestes « des milles boutons » tandis que se répandent à leur tour les châles tapis, véritables cachemires rapportés par les marins au long cours, dont le domaine d'extension se limite à la côte nord de la Bretagne.

Dans ce programme, le musée a privilégié un certain nombre de voies de travail susceptibles de représenter des sujets limités mais significatifs. Car la notion d'évolution reste ici étroitement liée aux réalités propre au département des Côtes-du-Nord qui s'épanouit au XIX^e siècle loin de toute grosse concentration urbaine et industrielle, en dehors même d'activités telles que la conserverie alimentaire (exception faite des salaisons de Locquémeau) si active sur les côtes méridionales de la Bretagne.

En définitive, l'achèvement en octobre 1986 des travaux d'aménagements dans l'ancienne caserne de gendarmerie exposait le nouveau musée à un double regard : celui que ses usagers lui porte à travers ses installations permanentes, lieux de restitution de l'identité du département des Côtes-du-Nord et de la baie de Saint-Brieuc, dans ce qu'elle a de plus caractéristique. Celui enfin, qui s'exprimant en terme de pratique culturelle, le porte par des expositions temporaires, à renouveler, à compléter, à actualiser ses messages.

Pascal AUMASSON
Conservateur du Musée de Saint-Brieuc.