

Récit : trouvailles autour des Halles

Les Halles centrales sont l'une des attractions rennaises : outre l'élégance du bâtiment lui-même, construit par Emmanuel Le Ray en 1922¹, l'art contemporain s'y est installé («la Criée») et tous les jeudis matins bouquinistes et brocanteurs en investissent le pourtour.



Figure 1 – Lucien Mouillard, *Le pardon de Sainte Anne*, huile sur papier photographique marouflé sur toile, 22,2-27 cm, signé en bas à gauche (cl. Jean-Philippe Millot)

¹ LAURENT, Catherine (dir.), *Emmanuel Le Ray, architecte de la ville de Rennes de 1895 à 1932*, Rennes, Archives municipales, 2000.

Je fais mes courses aux Halles et je privilégie le jeudi pour ce faire. J'aime y flâner, y fouiner, ouvrir les cartons, scruter les estampes, feuilleter les livres, discuter avec les marchands... J'y ai fait quelques trouvailles, modestes certes, mais pittoresques... Trois acquisitions qui, pour des raisons diverses, sont restées dans mon souvenir. Je les évoque chronologiquement.

La première est celle d'un tout petit tableau (22-27 cm) représentant un pardon (fig. 1), une toile cloutée sur châssis et signée en bas à gauche Mouillard (prénom illisible). Collée sur le châssis et le cadre, une étiquette «Eug Oulmann, 78 avenue de la Marne, Asnières, peintures, gravures, aquarelles, fabrique [...] de cadres en bois doré sculpté à la main». Celui-ci fut peut-être doré, il est simple, deux moulures, et aux angles une feuille stylisée. Sur le bois du châssis, un cachet : «L. Bourrillon matériel pour artistes...», adresse illisible à Paris. Collé au milieu de la toile, un timbre portant écrit à la main un numéro : 4986 et le nom de Mouillard. Ces marques attestent de l'authenticité ancienne du petit tableau. Ce numéro sur le timbre signifie-t-il qu'il a été exposé ? Le format est bien petit pour une exposition. Lucien Mouillard est d'origine parisienne, il a exposé au Salon des artistes français de 1870 à 1904, nous apprend le dictionnaire Bénézit. Il est élève de Pils et de Léon Coignet et le musée de Chartres conserve de lui un chef arabe...

Mon petit tableau m'intrigue quant à son sujet et à sa technique.

C'est un pardon. Où le situer ? Le paysage lointain est trop flou pour permettre une localisation et le chevet de l'église à fenestration gothique est trop banal pour l'identifier. La presque île de Plougastel a de telles chapelles en bordure de rias... Le site ne semble pas être celui de Sainte-Anne-la-Palud.

Les costumes permettraient-ils d'avancer dans la localisation de ce pardon ? La foule nombreuse porte les costumes les plus divers, d'un large Finistère sud : hommes en *bragou braz* clairs et foncés, en pantalon, grands chapeaux à guides, femmes en coiffes de Douarnenez, de Quimper, collerettes de Pont-Aven et de Châteaulin et deux exemplaires, bien reconnaissables, de la coiffe bigoudène, avant qu'elle n'entreprenne son ascension dans les années 1920. Ce qui situerait le tableau au plus tard au début du ^{xx}e siècle. Néanmoins l'hypothèse d'un mélange fantaisiste et anachronique de costumes ne doit pas être écartée, cependant un grand pardon réputé peut attirer des pèlerins venus de loin et de régions aux guises variées, comme celui de Sainte-Anne-la-Palud...

La peinture elle-même amène d'autres questions, d'ordre technique. Tout d'abord, étonnement la trame de la toile (qui est assez grosse telle qu'elle apparaît au verso) transparaît peu, alors que la couche picturale est mince et lisse. Pour le lointain, la matière très diluée, étendue en larges balayages horizontaux, devrait laisser voir la toile sous-jacente... Or le tableau désencadré révèle que la pellicule de peinture s'interrompt très exactement, sans un seul débordement, comme s'il y avait sous la peinture un papier très mince qui la limiterait...

La facture picturale varie : étalée en très faible épaisseur au niveau du ciel, des arbres, elle est organisée en taches sommaires pour les costumes, bleus, rouges, bruns, tandis que les brins d'herbe, trop grands, semblent avoir été ajoutés de façon désinvolte et que de brefs empâtements soulignent les coiffes. Quant aux visages, ils sont tellement figiolés dans un modelé grisâtre qu'ils font penser à des photos... S'agirait-il d'une peinture faite sur un cliché photographique, tiré sur un papier très fin qui aurait été marouflé sur la toile² ?

Mais la photographie d'une telle foule en mouvement laisserait apparaître ça et là quelques flous, il n'y en a aucun : groupes et personnages sont nets. Il pourrait s'agir d'un montage photographique, comme certains photographes en faisaient pour rassembler des costumes, mais le nombre des personnages, leurs positions extrêmement variées auraient rendu l'exercice particulièrement difficile et fastidieux.

J'ai trouvé la clé de l'énigme en consultant le dossier «Mouillard» au centre de documentation du musée d'Orsay. Le dossier est mince. Il nous apprend par cinq œuvres passées en vente que Mouillard est connu comme peintre orientaliste. Les catalogues des Salons des artistes français nous le présentent comme un spécialiste de sujets militaires, qu'il a exposés de 1877 (et non 1870) à 1904. Un seul sujet fait exception : en 1903, au n° 1317 il a exposé *Le chanteur de cantiques au pardon de Sainte-Anne-la-Palud*. Dans mon petit tableau, tout au fond, une silhouette domine les autres, celle d'un chanteur... Ce tableau de Salon, ne pouvait être que de grand format. En aucun cas, il ne peut s'agir de mon petit tableau, mais celui-ci doit en être parent...

Trois photographies permettent de préciser la parenté.

Dans le dossier du musée d'Orsay, il y a la photo du même pardon, composition détails de la foule absolument semblables, accompagnant la mention d'une vente chez Sotheby's à New York (sans date) : le tableau, une huile sur toile, mesure 108,6 sur 148,6 cm, il est signé et daté 1900 ; Il est alors «Property of Hamilton Club Associates LP» qui le vend et son titre est *Prayers for the souls of the fishermen lost at sea off the coasts of Brittany* (!). L'évaluation : entre 5.000 et 7.000 dollars. Mon petit tableau est la «réduction» de ce grand format, qui a toute chance d'être encore aujourd'hui aux États-Unis.

Cette peinture a, d'autre part, été photographiée et tirée en carte postale, avec le titre *Le pardon de Sainte Anne*, dans le dossier, une photocopie l'atteste.

Une autre carte postale, découverte opportunément dans mon propre fonds documentaire, représente un autre *Pardon de Sainte-Anne*, par L. Mouillard. L'œuvre est une variante du tableau «américain» et de mon petit tableau : pas d'église, paysage marin plus précis, des personnages et des groupes identiques, mais d'autres manquent

² Merci à mes amis qui se sont penchés sur l'énigme, Françoise Deniaux, Daniel Morane, Alain et Marie Paule Piriou, Catherine Puget et surtout au photographe Marc Rapilliard.

ou différent par l'attitude ou le costume ; la procession est moins organisée et les bannières absentes. Lucien Mouillard a donc peint au moins deux grands tableaux inspirés du pardon de sainte Anne (on ne sait lequel est exposé en 1903). Et il les a fait photographier et tirer en cartes postales tous les deux. C'était alors pratique courante que de diffuser ainsi les images des tableaux exposés et la maison Goupil s'en est fait une spécialité.

Ce qui l'est beaucoup moins, c'est que le peintre a fait, ou fait faire, une photographie au format 22-27 cm et qu'il s'est servi de cette photo tirée sur un papier très mince comme «fond» d'une nouvelle peinture, balayant rapidement les lointains et les frondaisons, coloriant les costumes, insistant sur le blanc des coiffes et des cierges, mais n'osant pas retoucher les visages trop précis dans leur réduction, laissant ainsi évidente la marque photographique, d'autant que le style du peintre est des plus académiques.

On connaît l'utilisation de la photographie pour remplacer le croquis ou le dessin d'observation (déjà Delacroix s'en sert ainsi). On sait l'importance de la diffusion des œuvres, anciennes ou contemporaines, par la carte postale. Il semble que Lucien Mouillard ait trouvé une autre utilisation : réduire un grand tableau pour le dupliquer en petit format. L'a-t-il fait une seule fois, à la demande d'un ami par exemple ? Le faisait-il lui-même ? L'a-t-il fait plusieurs fois pour assurer une diffusion «picturale» d'un tableau de Salon ? Seule, l'existence d'un autre exemplaire pourrait nous le dire. Cette pratique était-elle courante ? Aurais-je mis le doigt sur une façon peu connue de répéter en petit format le grand tableau de Salon afin de le rentabiliser ? À suivre.

En tous cas, ce petit tableau est une nouvelle manifestation de la vogue du sujet breton au début du ^{xx}e siècle, de ces foules pittoresques rassemblées à l'occasion des fêtes religieuses. Le talent de l'artiste n'est pas des plus grands, néanmoins son *Pardon de Sainte-Anne* se situe dans la lignée d'Eugène Boudin en 1860 et de Jules Breton, avec son *Grand pardon breton* de 1870 et son *Pardon de Kergoat* de 1890.

Autour des Halles, au fil des jeudis et des conversations, j'ai noué sympathie avec un bouquiniste qui venait de Bécherel. Depuis longtemps, il me parlait d'une gravure de Maufra qu'il souhaitait me montrer. Un matin, il l'avait apportée et je découvrais, non sans étonnement, une gravure très connue de Maxime Maufra, *Tonquédec* (fig. 2), une magnifique eau-forte éditée à cent épreuves par *L'estampe originale* en 1894. C'est un paysage très sombre, imprégné d'une certaine mélancolie romantique, où la silhouette noire du château se profilant sur le ciel domine un versant doucement animé de frondaisons légères, avec un premier plan d'eau violemment contrasté en noir et blanc. Maufra est alors encore fortement marqué par le synthétisme qu'il a découvert à Pont-Aven en 1890 et 1891. Il l'adapte à la technique de l'eau-forte en usant du pointillé et des traits croisés serrés pour simplifier formes et plans. Je fais part de ces remarques à mon bouquiniste et lui propose de demander à Daniel

Morane, l'auteur du catalogue de l'œuvre gravé de l'artiste³, quelle peut être sa valeur, en pointant le fait que l'estampe en bon état au demeurant porte une trace de pliure (ce qui, Daniel Morane me le dira, lui enlève les deux tiers de sa valeur marchande). Sans me décider clairement, l'idée de l'acquérir germe et progresse au cours de la semaine. Las, le jeudi suivant, munie de propositions chiffrées, j'apprends que l'estampe lui a été dérobée... Je le vois encore la jeter négligemment dans le coffre de sa voiture. Quelqu'un avait-il entendu notre conversation ? En tous cas avait saisi l'occasion. Tout de suite de proposer à mon bouquiniste d'alerter les marchands spécialistes parisiens, Prouté, par exemple. *Tonquédec* était aisément identifiable, signée et numérotée 37 au crayon bleu. Mon marchand effrayé refuse une telle publicité. Il avait son plan. Quelques mois après, l'estampe était proposée à Rochefort-en-Terre par le voleur. Supposant qu'il avait à faire à un petit malfrat, le bouquiniste avait prévenu tous ses collègues de la région et a ainsi récupéré sa gravure. Après une telle aventure, je ne pouvais qu'acheter *Tonquédec* de Maufra, même avec sa trace de pliure !

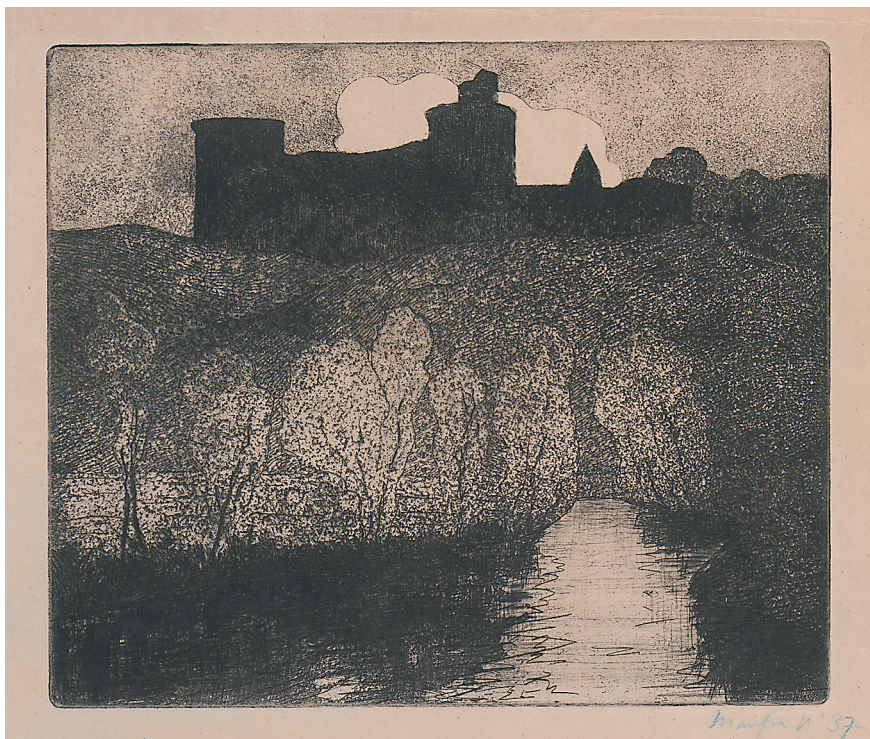


Figure 2 – Maxime Maufra, *Tonquédec*, eau-forte, 29,7- 35,3 cm, 1894 (cl. Jean-Philippe Millot)

³ MORANE, Daniel, *Maxime Maufra, 1861-1918 : catalogue de l'œuvre gravé*, Pont-Aven, musée de Pont-Aven, 1986.

Par un jeudi pluvieux de printemps, j'arrive aux Halles pour mes courses alimentaires. Mon regard est accroché par une image, un je ne sais quoi de breton dans l'allure d'une jeune paysanne quelque peu en haillons (spécialisée dans le sujet breton, des indices très discrets suffisent à m'alerter) : contre le mur des Halles, une grande lithographie encadrée, sous un verre très poussiéreux et sur le passe-partout jauni un titre en majuscules recopiées à la main : *Seule au village* (fig. 3), rien d'autre. Attendant à l'étal du poissonnier, puis du marchand de légumes, je fouille dans mes souvenirs, je cherche quel peut être l'auteur, Adolphe Leleux ? Charles Fortin ? Alexandre Fischer ? Victor Roussin ? Les peintres du monde paysan et du pittoresque breton sont nombreux au XIX^e siècle⁴. Je reviens vers le marchand sans avoir résolu l'énigme. Je me décide : «Combien votre cadre ?» [*sic*] «Quinze euros, madame». Prix dérisoire, ce qui ne m'empêche pas de chipoter : «Douze euros». «D'accord Madame, il pleut, je ne vais rien faire aujourd'hui». Et me voilà sous la pluie, préoccupée de la poussière et des araignées frottant sur mon imperméable et heureuse de ma bonne affaire.

À peine arrivée chez moi, je fais sauter les pointes rouillées et le nom se révèle : Alexandre Antigna. Je le connais bien et suis fâchée de ne l'avoir pas reconnu. Il a été célèbre pendant le Second Empire. Il a été accusé, avec Courbet et Millet, de faire de la peinture socialiste, après avoir exposé en 1850 *L'incendie* dans une mansarde ouvrière, en 1855 *La Halte forcée* d'une famille de migrants rassemblée autour du cheval mort, ou encore *La mort du pauvre* et une *Pauvre femme* exténuée sous le poids d'un énorme fagot. Sa venue en Bretagne à la fin des années 1850 l'a amené à des sujets plus riants dans une palette plus colorée. Des peintures sont conservées dans les musées bretons, Nantes, Dinan, Saint-Brieuc. Une belle exposition lui avait été consacrée par le musée d'Orléans, sa ville natale, en 1979⁵. J'étais allée la voir.

Le catalogue propose au n° 29 un tableau intitulé *Bergère*, tableau aujourd'hui conservé au musée de Besançon. C'est et ce n'est pas l'image de ma lithographie.

C'est le même personnage devant un paysage légèrement différent : la bergère s'appuie sur une barrière rustique qui masque l'arrière-plan. Dans la lithographie, elle a le bras posé sur une branche d'arbre qui laisse apparaître au loin un champ avec un troupeau de moutons. La création de cette échappée procure à la composition une simplicité plus grande. Le personnage légèrement décentré s'intègre à la diagonale qui guide notre lecture de la perche qu'elle tient au tronc de l'arbre. Dans un élégant *contra posto*, le corps est tourné vers la gauche et le regard vers la droite.

⁴ DELOUCHE, Denise, « Portraits bretons : entre vision sombre et vision idyllique », *Mémoires de la société d'histoire et d'archéologie de Bretagne*, t. LXXXII, 2004, p. 345-392.

⁵ *Alexandre Antigna (Orléans 1817-Paris, 1878)*, musée d'Orléans, 1978-1979.



Figure 3 – Alexandre Antigna, *Seule au village*, lithographie, 39,8-24 cm (feuille : 61-43 cm), Antigna pinx. Pirodon lith. Imp. Lemercier, rue de Seine, 57, Paris (cl. Jean-Philippe Millot)

Ce catalogue m'apprend que cette lithographie est la seule trace que nous ayons du tableau exposé au Salon de 1863 sous ce titre *Bergère*, dont le tableau de Besançon est une variante. Même si Antigna ne l'avait pas précisé dans son titre, les galons du gilet et des manches signalent l'inspiration bigoudène. Vers 1860, il avait peint une *Jeune Bretonne de Bénodet*, aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts de Pau.

Quant au titre de la lithographie, *Seule au village*, il relève de ce souci fréquent de dramatiser et de sentimentaliser un sujet, au demeurant anodin, pour séduire l'amateur bourgeois. Et, dans la marge de l'estampe, les vers bien venus d'Auguste Brizeux viennent soutenir cette intention :

«Ils sont donc séparés et pour longtemps peut-être
Ceux qui s'aimaient d'enfance au lieu qui les vit naître» (*Primel et Nola*).

Marie a connu un grand succès parisien dans les années 1830 et les œuvres complètes du poète breton viennent d'être publiées en 1860. Le choix de ces deux vers crée une ambiguïté : ils semblent se rapporter à Marie, restée au village tandis que le poète est parti à Paris...

Primel et Nola, histoires rustiques a été publié en 1852. Ce recueil de poèmes est construit comme celui de *Marie*, il raconte l'idylle de la riche et jolie veuve Nola, diminutif dit une note de Guennola, «toute blanche», et du journalier Primel. Les deux vers mis en exergue de la lithographie sont les premiers d'un poème, une lettre adressée «à la belle Nola de Coré» par son amoureux, qui précède de peu le poème récit des noces. L'histoire est donc heureuse. Si le visage est mélancolique, cette mélancolie n'a pas de rapport avec une quelconque solitude au village, comme le personnage de Nola n'est en rien cette bergère déguenillée et pieds nus (au demeurant, Brizeux situait son idylle dans son pays de l'Ellé et de l'Isole, très loin du Pays bigouden). On ignore si le peintre a donné son aval pour ce titre et cette déviation du sens de son tableau, qu'il avait simplement intitulé *Bergère*. En tous cas, la citation d'un poème d'Auguste Brizeux est alors un atout supplémentaire pour le succès d'une lithographie.

J'ai fait restaurer cette lithographie et sans même que j'y pense, elle se trouve au mur en regard du *Tonquédec* de Maufra.

Une énigme technique résolue, une histoire un peu rocambolesque, une redécouverte à bon compte, trois histoires, les itinéraires inattendus de trois œuvres, depuis la création de l'artiste jusqu'à un amateur qui les acquiert plus de cent ans après, au cœur vivant et banalement marchand de la ville de Rennes...

Denise DELOUCHE
professeur émérite de l'université Rennes 2 - Haute-Bretagne